

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XXXIX

November, 1947

Number 7

ZUR NATURLYRIK CHRISTIAN MORGENSTERN'S

ERICH HOFACKER
Washington University

Schön ist es, wie die Titel der Hauptwerke Christian Morgensterns, von den humoristischen Galgenliedern abgesehen, sich zusammenschließen zu einem einheitlichen Lebenssymbol, dem der Lebenswanderschaft. *Auf vielen Wegen*, die Sammlung, die seine Gedichte aus den neunziger Jahren zusammenfaßt, steht am Anfang. *Einkehr* (1910), kurz nach der großen Lebenswende entstanden, vor- und rückwärts schauend, erscheint auf halber Höhe. *Wir fanden einen Pfad* (1914), in den letzten Lebenswochen zusammengestellt, aber erst nach dem Tod des Dichters erschienen, ist der Gipfel seiner ernsten Lyrik. *Mensch Wanderer* (1927) der unschätzbare Nachlaßband, läßt noch intimer in das Wesen seines lyrischen Schaffens eindringen. Bezeichnend ist, wie der Prosaband aus dem Nachlaß auch im Titel *Stufen* (1918) aus demselben Anschauungsbereich hervorgehend schon abstrakter klingt, weil in diesen „Aphorismen und Tagebuchnotizen“ der künstlerische Denker mehr in den Vordergrund tritt. Die Freizügigkeit als Geisteshaltung drückte sich auch in Morgensterns praktischen Lebensgewohnheiten aus. Er wollte sich nicht festsetzen. So konnte der Gedanke, sich durch einen Mietsvertrag auf ein Jahr binden zu müssen, bei ihm die schwersten Bedenken auslösen. Wenn wir uns aber in die Morgensternschen Gedichte besonders der reiferen Jahre vertiefen, wird es uns klar, daß wir an Stelle der Lebenswanderschaft eher Lebenspilgerschaft setzen sollten, denn es handelt sich bei Morgenstern ja nicht so sehr um ein bloßes frisch fröhliches Genießen der Erdenschönheit, um ein rüstiges Wandern ins Blaue hinein, sondern um ein Wandertum, das ein hohes geistiges Ziel zuerst von ferne ahnt, dann deutlich erschaut, und endlich mit allen Tiefen seines Wesens erreicht. Eigentliche Wanderlieder von Morgenstern gibt es wenige. Der kränkelnde Dichter konnte sich längere Fußwanderungen wohl nicht zumuten. Sein herrlicher „Spruch zum Wandern“ sei aber hierher gesetzt als Leitstern unsrer Betrachtung über Morgensterns Naturlyrik:

Empfange mich, du reine Luft,
und gib mir deine Kraft;
vertilge, was an mir an Gruft,
und nähre, was da schafft!

Daß ewig neuen Blutes Strom
 verjüngten Adern kreise
 und erdenmütterlich Arom
 noch fernste Träume speise! (K) ¹

Das Gedicht, um die Jahrhundertwende entstanden, drückt ein Verhältnis zur Natur aus, das der Dichter in vertiefter Form auch in die Zeit seiner Reife hinübergenommen hat. Die Natur, eine Quelle der Kraft und Reinheit, stärkt die aufbauenden Kräfte in uns und hilft uns, die zersetzenden Mächte in uns zu überwinden. Was wir von der Natur in uns einströmen lassen, kann uns bis in unsre Blutstiefen hinein verjüngen; es kann uns noch in einer fernen Zukunft in der Erinnerung aus Traumtiefen aufsteigend, schützend und bewahrend weiterhelfen. Zwei Stellen aus den *Stufen* geben darüber Aufschluß, wie heilsam das naive, ungehemmte Wachstum und die überpersönliche Gelassenheit der Natur auf den feinnervigen und in sich gekehrten modernen Menschen wirken. „Warum erfüllen uns Gräser, eine Wiese, eine Tanne, mit so reiner Lust? Weil wir da Lebendiges vor uns sehen, das nur von außen her zerstört werden kann, nicht durch sich selbst. Der Baum wird nie an gebrochenem Herzen sterben und das Gras nie seinen Verstand verlieren. Von außen her droht ihnen jede mögliche Gefahr, von innen her aber sind sie gefeit. (p. 49)“ „Die Natur ist die große Ruhe gegenüber unsrer Beweglichkeit. Darum wird sie der Mensch immer mehr lieben, je feiner und beweglicher er werden wird. Sie gibt ihm die großen Züge, die weiten Perspektiven und zugleich das Bild einer bei aller unermüdlichen Entwicklung erhabenen Gelassenheit. (p. 47)“ Die Natur erweckt also in uns die Sehnsucht nach einem harmonischeren Seelenzustand. Sie führt uns über uns selbst hinaus, indem sie uns einen Spiegel vorhält. Spiegelung des eigenen Wesens in der Natur und seine Ausweitung durch die Natur sind eng miteinander verflochten. Je geistiger der Mensch wird, desto symbolhafter kann die Natur auf ihn wirken, desto vergeistigter wird sie ihm erscheinen. Schon bei dem Vierundzwanzigjährigen finden wir die Notiz: „Höchste Empfindungen, Phantasie in Gewande intimster Natur – eine Durchgeistigung der Realität auf allen Punkten, künstlerischer Polytheismus (im Sinne der Kunst), das meine ich, muß das Programm der Zukunft, unserer Zukunft sein. (S, 57)“ Wie Christian Morgenstern diese Durchgeistigung in seiner Naturlyrik zum Ausdruck bringt, soll später an Hand einiger Motive zu zeigen versucht werden. Zunächst aber sei dargestellt, wie der geistige Werdegang dieses Dichters sich in seinem Verhältnis zur Natur auswirkt.

In der Schule als Freigeist bekannt, wurde ihm das erste Glück philosophischer Gespräche schon mit sechzehn Jahren zuteil. Das große Erlebnis aber kam in den Wintermonaten 1895, als der lungenkranke Berliner Student Monate lang an seine Mansardenstube gebunden war. Da schlug Nietzsche's *Zarathustra* wie ein Blitz in ihn ein. In frühen philo-

¹ Die folgenden Abkürzungen der Einzelbände werden benutzt: K = *Ein Kram*; W = *Auf vielen Wegen*; E = *Einkehr*; I = *Ich und Du*; P = *Wir fanden einen Pfad*; MW = *Mensch Wanderer*; S = *Stufen*.

sophischen Gedichten hatte er schon den Menschen im Mittelpunkt des Weltalls empfunden. Nun war er von der grenzenlosen Selbstherrlichkeit des Menschengestes überzeugt. In den übermütigen humoristisch-dithyrambischen Phantasien seines Erstlingswerks *In Phanta's Schloß* wirbelt er kosmische, mythologische und moderne Vorstellungen durcheinander. So verflüchtigt sich oft sein Naturbild im schillernden Licht seiner geistreich spielerischen Phantasie. Der aufsteigende Mond ist eine glänzende Seifenblase, die Pan im Dickicht am Teich liegend mit einem Schilfrohr in die Luft geblasen hat. Nun blickt er mit klopfendem Herzen und verhaltenem Atem der zerbrechlichen Kugel nach, wie sie vom Winde getragen höher steigt. Fühlt sich der junge Morgenstern so als „Lerche Zarathustras“ Nietzsches stolzem Geistesflug folgend emporgetragen über alle Erdschwere, so bedarf es doch der Warnung seines Meisters noch nicht, der Erde treu zu bleiben. Mit welcher zarten Innigkeit nimmt er, von der Schönheit des Frühlings überwältigt, wie ein Liebender das überschwänglich holde Maienhaupt der Natur in seine armen schlichten Menschenhände und stammelt ihr das Bekenntnis zu: „Vor so viel Schönheit schweigt mein tiefstes Leid. (W, 19)“ In solchen Augenblicken fühlt er dann: „Die Natur wird immer mehr meine Religion, mein alles und Höchstes.“² Neben den reizenden leichtbeschwingten Liedern und den gedankenschwereren Gedichten, die nach dem Sinn des Lebens tasten, finden wir in jenen Jahren auch schon beseelte Naturstimmungen, in denen Inneres und Äußeres innig ineinander webt. Dieses innerliche Verhältnis zur Natur zeigt sich auch in ganz gelegentlichen Äußerungen. Der erste Anblick des Meeres im August 1893 regt seine Phantasie mächtig an. „Wie des Meeres höhere Brandung Steine aus dem Grund aufwühlt, so brandet auch die Flut meiner Seele jetzt stärker und wirft längst vergessen Geglauhtes wieder ans Ufer, ins Dämmerlicht traumhaften Bewußtseins.“ (B, 106)“ Die ihn umwogende endlose Flut erlebt er als Spiegelbild einer symphonischen Dichtung, die in ihm sich nicht zur Gestaltung verdichten will.

Zur Übersetzung von Ibsens Versdramen reist Morgenstern im Mai 1898 nach Christiania. Hier in der nordischen Landschaft vollzieht sich ein Wandel in seinem Naturerleben. Bisher hatte er die Landschaft mehr vom allgemein Stimmungsmäßigen ergriffen. Nun kommt das Malererbe vom Vater und Großvater in ihm zum Durchbruch. „O Schicksal“ ruft er aus, „warum gabst du mir den Griffel statt des angestammten Stiftes, lässest mich darben mitten im verschwenderischen Überfluß. O Schicksal, nimm den Kelch der Bilder von mir. (K, 64)“ Dann heißt es wieder: „Ich ertrinke fast in den zahllosen Wirkungen der Natur auf mich . . . (B, 120)“ Allmählich gelingt es ihm aber, den Maler mit dem Dichter zu verschmelzen. Im gleichen Jahr kann er ein Gedicht „Farbenglück“ überschreiben (K, 35). Michael Bauer erzählt von der überzarten künstlerischen Empfänglichkeit Morgensterns: „Er nahm jedes Gebilde innig und rein für sich. Die bürgerlichen Elemente, die eine Landschaft zusammensetzen, konnte er so völlig vergessen, daß Farbe und Form namen-

los aus dem Nichts an ihn herantraten. Nur so ist zu verstehen, daß ihn mitunter ein einfaches, von einem Fluß durchströmtes Tal oder ein paar Bäume gegen den Horizont geradezu erschüttern konnten. (B, 249)² Welches Entzücken die Natur einfach als Bild seinem Malerauge bereiten konnte, ahnen wir bei dem Gedicht, das beginnt: „Was möchtest du einmal sehen, wenn du einst tot bist?“ Als Antwort wird ein Stückchen Wald im Vormittagsonnenglanz als Idylle zart ausgemalt (K, 44). Die Todesahnung, die in den ersten Zeilen leis anklingt, wird dem Dichter um die Jahrhundertwende durch eine ärztliche Untersuchung zur Gewißheit seines frühen Todes. Wir können verstehen, daß seine Seele sich jetzt umso inniger der Schönheit der Erde aufschließt, die ihm „Mutterscholle“ und „Heimat im fremden All“ wird. In den Wein des Lebens, den er jedes Jahr „eine Nüance reicher schmeckt“ hat sich ein dunkler Tropfen gemischt. Nachdenklich schreibt er: „Es gäbe einen Gedanken, der unsere ganze Lebensführung und Betrachtung verändern würde: die Gewißheit unserer Unzerstörbarkeit durch den Tod. (B, 139)“

So wuchs in den folgenden Jahren sein tapfrer, unerbittlicher Sucher ernst nach dem Sinn des Lebens und dem metaphysischen Wesen des Menschen. Zunächst aber erlebte er noch ein „Leben ohne Antwort“. Endlich, im Winter 1905-1906, als Morgenstern Buddha, Dostojewski und Meister Eckart auf sich wirken ließ, ging ihm bei der Lektüre des Johannesevangeliums als erschütterndstes Erlebnis die ganze Tragweite des Wortes auf: „Ich und der Vater sind eins.“ „In Christus erkannte Gott als Mensch zum ersten Male sich selbst. (S, 251)“ Nun kam der Dichter allmählich zu der Überzeugung, „daß alles Denken göttliches Denken ist, wie alle Natur göttliche Natur, daß jede Handlung eine Handlung Gottes, jeder Gedanke ein Gedanke Gottes ist, daß Gott nur soweit Gott ist als er Welt ist, daß die Welt nichts anderes ist als Gott selbst — daß in dem Augenblick, da ein Mensch sich seines Gottseins bewußt wird, Gott in ihm sich seiner selbst als Mensch bewußt wird (S, 222). . . . Der Mensch ist Gottes Kopf, der höchstentwickelte, am vollkommensten gelungene Mensch ist zugleich ein höchster Glücksmoment Gottes. (S. 230)“ Ein Tagebucheintrag aus dem Jahre 1908 lautet: „Alle die anderen beschäftigen sich mit ‚Gott‘. Ich wage zu sagen: Ich bin — das, was wir Gott nennen — selbst. Wer das versteht, aber auch nur der, weiß, was ich meine, wenn ich von ‚meinem Ernste‘ spreche. (S. 37)“ Auch die Natur wird jetzt als Teil des göttlichen Ich erlebt, das er zum Unterschied von seinem persönlichen kleinen Ich groß zu schreiben beginnt, wie in den folgenden Zeilen:

. . . und jede Pflanze sollst du in dir fühlen
und jeden Stein und jeden Hauch der Luft!
Sie sind ja nur in Dir!
Sie sind ja nur in Dir!

² Michael Bauer, *Christian Morgensterns Leben und Werk* (1933), von nun an mit (B) bezeichnet, p. 72.

Tu ab die Fremdheit, die dich häßlich macht!
 Das Schaffen deines Gottes, der du selbst,
 lieb es voll Schmerz und Seligkeit, wo irgend
 du sein gewahrst. (E, 87)

So bekommt die Sehnsucht des Menschen nach der Natur auf dieser Stufe einen tieferen Sinn: „Wie ein verzweifelndes Haupt Schutz, Ruhe und Wärme in seinen Händen, auf seinen Armen sucht, so sucht Gott, der Mensch, Schutz, Ruhe, Wärme in jenem anderen dumpferen Teile seines Wesens, den wir Natur nennen. Durch die Natur beruhigt sich Gott selbst immer wieder. (S, 50-51)“ Auf einige Gedichte der *Einkehr* fällt schon das kosmische Licht des Mystikers, in dem sich der Weltgeist seiner selbst bewußt geworden ist (pp. 67-72, 85). Daneben erklingen die ergreifenden Verse des Einzelmenschen, des Todgeweihten, dem es noch schwer fällt, die bunte Erde zu verlassen:

O bunte Welt,
 was schillerst du mir her!
 Auf mich gestellt,
 bedarf ich dein nicht mehr.

Nicht mehr? Und doch,
 wie bangt mich oft nach dir . . .
 Zu innig noch
 verschlingt sich Dort und Hier. (E, 31)

Morgenstern hatte sich schon mit dem Gedanken abgefunden, seinen Lebensweg allein zu Ende zu gehen, da fand er in Margarete Gosebruch eine Lebensgefährtin, die mit ihrer selbst errungenen Geistigkeit und zartfühlenden Frauenliebe seine letzten Jahre verklärte. Die ihr gewidmeten Sonnette und Lieder gehören zur zartesten und abgeklärtesten Liebeslyrik der ganzen deutschen Dichtung. Durch Margarete hat sich der Dichter wieder tiefer und inniger mit der Erde verbunden. Zugleich öffneten sich durch sie für ihn neue geistige Horizonte in der Anthroposophie Rudolf Steiners. So erschütternd wirkten die hier gewonnenen neuen Erkenntnisse auf ihn, daß er erklärte: „Ich widerrufe alles Harte und Böse, was ich je in Worten oder Briefen gesagt habe. (S, 40)“ Über seinen früheren Werdegang sagt er zu Steiner: „Ich war sozusagen bis vier Uhr morgens gegangen und glaubte kaum noch, daß es nun noch wesentlich heller für mich werden könnte. Ich sah überall das Licht Gottes hervordringen, aber . . . Da zeigen Sie mir mit einem Male und gerade im rechten letzten Augenblick ein fünf Uhr, sechs Uhr, sieben Uhr – einen neuen Tag. (S, 40)“ Früher sah Morgenstern im Menschen die höchste Bewußtseinsstufe Gottes, jetzt erfuhr er, daß über dem Menschen sich geistige Hierarchien erheben, die seit Äonen an der Entwicklung des Menschen und der Erde geschaffen haben. So kam die Erde ihm als „Geisterkunstwerk“ zum Bewußtsein. Sein inneres Verhältnis zu den niederen Reichen der Natur konnte Morgenstern jetzt schärfer fassen. Der Mensch hatte sich nach Millionen Jahren der Vorbereitung, zum Schluß nur dadurch so rasch zum Menschen emporentwickelt, weil Pflan-

zenreich und Tierreich, aus denen er seinen Körper aufbaute, auf einer niedrigeren Stufe zurückblieben. (I, 54). Ein von Erkenntnis durchdrungenes geschwisterliches Gefühl dem Tier gegenüber spiegelt sich in dem Gedicht an die Tiere (I, 74) und in der Hirschlegende, wo von der Tierwelt als einer zurückgebliebenen Menschheit gesprochen wird (MW, 233). „Ganze Weltalter voll Liebe werden notwendig sein, um den Tieren ihre Dienste und Verdienste an uns zu vergelten“ (S, 152). Auch dem Pflanzenreich gegenüber bedarf es der helfenden Geistestat eines innerlichen Verstehens: „Auch der Baum, auch die Blume warten nicht bloß auf unsre Erkenntnis. Sie werben mit ihrer Schönheit und Weisheit aller Enden um unser Verständnis. (S, 55)“ Ganz wie vor Jahren klingt ein Ausspruch über das Ausruhen in der Natur, und doch ist Morgensterns Naturempfinden jetzt viel gesättigter. Vergangenheit und Zukunft der Menschheitsgeschichte fließen zusammen mit gegenwärtigem Schauen: „Darum ist die Natur so tieftröstlich, weil sie schlafende Welt, traumlos schlafende Welt ist. Sie fühlt nicht Freude, nicht Schmerz, und doch lebt sie vor uns und für uns ein Leben voll Weisheit, Schönheit und Güte. So schliefen auch wir einst und solchem Zustand kehren auch wir einst wieder zurück, nur mit dem Unterschied, daß dann dies ganze Über-Leid uns bewußt sein wird und daß wir dann auch keine Träume mehr brauchen, weil wir die Himmel selbst offen sehen. (S, 53-54)“ Das Grundgefühl der tiefsten Dankbarkeit, das den Dichter beim Anblick der Naturwunder ergreift, möchte er in allen Stufenreichen der Schöpfung wiederfinden:

Die Fußwaschung

Ich danke dir, du stummer Stein,
und neige mich zu dir hernieder;
Ich schulde dir mein Pflanzensein.

Ich danke euch, ihr Grund und Flor
und bücke mich zu euch hernieder:
Ihr halft zum Tiere mir empor.

Ich danke euch, Stein, Kraut und Tier,
und beuge mich zu euch hernieder:
Ihr halft mir alle drei zu Mir.

Wir danken dir, du Menschenkind,
und lassen fromm uns vor dir nieder:
weil dadurch, daß du bist, wir sind.

Es dankt aus aller Gottheit Ein —
und aller Gottheit Vielfalt wieder.
In Dank verschlingt sich alles Sein. (P, 55)

Es sei nun versucht, an Hand einiger Motive die Vertiefung in Morgensterns Naturlyrik im einzelnen aufzuzeigen. Dabei kann es sich nur um eine symptomatische Auswahl handeln und nicht um eine vollständige Aufzählung aller Gedichte in denen das betreffende Motiv anklängt.

Morgen

Noch etwas konventionell und theatralisch erscheint die Schilderung des Sonnenaufgangs vom Hochgebirge in Morgensterns Erstlingswerk. Wir hören von dem Flammenodem der Liebesschwüre, mit denen die bräutliche Erde aus ihrem Morgentraum geküßt wird, um in jungfräulicher Liebe heiß errötend dem Geliebten entgegenzublühen. Aber die Ergriffenheit des Dichters, der mit andächtiger Seele in den Ätherwellen des Alls bewußt mitschwingen und leibvergessen, zeitlos in sich die flutenden Akkorde der Ewigkeit erleben möchte, läßt eine Ewigkeitssehnsucht erkennen, die bei Morgenstern nicht aus jugendlichem Überschwang geboren ist, sondern als Urerlebnis alle Lebensepochen durchzieht. Schlichter als dieser an Klopstock erinnernde dithyrambische Hymnus ist das Gedicht „Morgenfahrt“ des Einundzwanzigjährigen. Auch hier scheint alles Vorbereitung auf den dramatischen Augenblick, da der erste Sonnenstrahl wie ein Blitz das Wagenzwielicht trifft, als ein „Flammengruß aus der Unendlichkeit. (MW, 14)“ Mit dem Gedicht „Krähen bei Sonnenaufgang“ treten wir in die Epoche ein, da Morgenstern sich seines Malererbes bewußt und dessen froh wird. Wir sehen, wie die erste Krähe mit gemessenem Flügelschlag dem Wipfel entschwebt.

Der schwankt, befreit von schwerer Last,
daß ringe die Zweige sich bewegen;
Fahlsilbern sprüht von Ast zu Ast
des Frühtaus feiner Flüsterregen.

Doch eh sein Flüstern noch erstickt,
enttönt ein ‚Krah‘ dem stillen Raume:
Der Vogel hat am Wolkensaume
das erste blasse Rot erblickt. (W, 86)

Den Vordergrund erfüllt dann das kreischende Streiten und Beraten der aufgeschreckten Krähenhaufen. Der Sonnenaufgang wird nur als Hintergrundsgeschehen in der letzten Zeile angedeutet, wo es im Farbenkontrast zum fahlen Silber des frühen Morgens heißt: „Braungold glänzt das Meer der Kronen.“ Hier ist also die Natur ganz als äußeres Bild gegeben. Demgegenüber halte man nun das im Stofflichen sich berührende Gedicht „Vor Sonnenaufgang“ aus der Einkehr-Zeit.

Raben halten wo im Alpenwald Gericht . . .
Durch den Raum hin schwebt im Morgenlicht
geisterleis der mütterliche Ball . . .

Raben schrein im geisterstummen All . . . (E, 26)

Das Gedicht, das nur vier Zeilen umfaßt, ist von einem kosmischen Bewußtsein aus erlebt. Der Morgenschauer vor Sonnenaufgang ist zu einem Urschauer des Weltalls vertieft. Die Raben sind zum Verkünder des unerbittlichen Weltenernstes gesteigert, der auch die kleine mütterliche Erde bedroht.

Der junge Morgenstern nimmt die Reinheit und Kraft, die von einem heiteren Morgen auf ihn überströmt mit dankbarer Andacht hin als „Geschenk der Götter der Frühe“. Von der Altane tritt er in solchen

Augenblicken der morgendlichen Weihe „überbegnadet und fromm“ ins Zimmer zurück (W, 117). In einem Gedicht aus der Jahrhundertwende beschreibt der Dichter in der preziös ästhetischen Empfindungsweise der Neuromantiker die fernen Berge im Morgenduft, die so silberfein sind, daß man ein Seidenweber sein möchte, um den seidig sanften Glanz wiedergeben zu können (K, 98). Zur Zeit der Reife erscheint dieser ästhetische Eindruck mit dem mehr ethischen Element des andern Morgengedichts innerlich verschmolzen. Aus einem rein ästhetischen Erlebnis wird eine geistige Schau. Eine wirklich gesehene Morgenlandschaft wird so symbolhaft, durchgeistigt erlebt, daß diese Schau als Geistesnahrung in dem Dichter wirkt. Der geliebten Frau zum Gedächtnis nimmt er sie in sich auf:

Der Morgen war von übersanftem Schmelz,
der harte Berg war nicht mehr Stein und Krume,
der Wald wie purpurbrauner Falter Pelz.
Und drüber quoll des Weltraums Blaue Blume
aus ewigem Kelch ihr tiefstes Ja und Amen.
Und vor dem allem stand im jungen Strahl
ein Mensch und nahm dies Heilige Morgenmahl
Dir zum Gedächtnis und in Deinem Namen. (I, 61)

Wie eine späte, Erfüllung-verheißende Antwort auf die Ewigkeitssehnsucht seiner frühen Sonnenaufgangsgedichte erscheint in Morgensterns letztem Band das tiefgründige Gedicht:

Gib mir den Anblick deines Seins, o Welt . . .
Den Sinnenschein laß langsam mich durchdringen . . .
So wie ein Haus sich nach und nach erhellt,
bis es des Tages Strahlen ganz durchdringen —
und so wie wenn dies Haus dem Himmelsglanz
noch Dach und Wand zum Opfer könnte bringen —
daß es zuletzt, von goldner Fülle ganz
durchströmt, als wie ein Geisterbauwerk stände,
gleich einer geistdurchleuchteten Monstranz:
So möchte auch die Starrheit meiner Wände
sich lösen, daß dein volles Sein in mein,
mein volles Sein in dein Sein Einlaß fände —
und so sich rein vereinte Sein mit Sein. (P, 53)

Hier ist alles innerlich, alles Vergängliche wirklich nur ein Gleichnis geworden. Die Ewigkeit ist nichts Fernes, Außerirdisches. Sie ist um uns. Wenn es uns gelingt, den Sinnenschleier zu durchdringen, können wir uns aus dem Geistesreich von innen her durchleuchten lassen. Auf ihrem Weg nach innen hat des Dichters Morgenlyrik ihre Paßhöhe erreicht.

Abend

Auch in den Abendgedichten steht vor der Jahrhundertwende das augenhafte Erlebnis im Vordergrund. Wir erleben einen „Abend am See“, wenn die letzte Sonne sich kupfern auf die düstern Kieferhügel legt und ihr milder Schimmer goldbraun auf den stillen Wäldern weilt,

bis er wie ein Lächeln stirbt (W, 159). Wenn im Gedicht „Wandernde Stille“ das Akustische auch vorherrscht und wir spüren, wie Stille übers weite Meer hergewandert kommt, so wird das Optische doch in den Erlebniskreis einbezogen, das Verglimmen der letzten Rosenglut des Tages, das Aufflammen des düsterroten Mondes hinter schwärzlichem Gebirg (K, 43). Die Vorstellung vom Abend, der mit braunen Sammetshuhen durchs müde Land geht und mit seiner stillen Fackel die treuen Kerzen der Sterne anzündet, hat etwas von kleinbürgerlicher Geborgenheit an sich (W, 150). Diese Geborgenheit beim Einbruch der Nacht war aber nur als Sehnsucht in dem Dichter lebendig, denn schon in dieser Frühzeit war Morgensterns Lebensgefühl vom Bewußtsein seines frühen Todes durchdrungen. Wenn er erlebt, wie warm das Licht des Abends ihn umfängt und wie Wald und Trift sich in seinem Glanze baden, drängt sich sein Herz brüderlich an diese abendliche Welt, weil er fühlt, daß Ewigkeit ihn zu früh zu Gaste laden wird (MW, 152). Die Abendschatten steigen, da verfällt seine Seele in ein von Traurigkeit überhauchtes Sinnen. In den neigenden Fackeln des Abends spürt er die Mahnung: Sei bereit (MW, 88). Stunden der versöhnten, mit dem Leben abschließenden Bereitschaft hat Morgenstern schon in frühen Jahren gekannt. Wie er sich in seinem Boot aus sonnenbunten Fluten heimwärts treiben läßt, während die Luft glüht und ein gütiges Gold sich über das Land breitet, fühlt er: so möchte ich sterben. Die Bootfahrt vertieft sich zur Lebensfahrt:

Bereit und heiter tu ich Schlag auf Schlag
dem Schattensaum der stillen Ufer zu. (W, 160)

Und doch ergreifen ihn in den letzten Lebensjahren, nachdem die Unzerstörbarkeit seines Wesenskerns ihm schon zur Gewißheit geworden ist, die Todesschauer beim Anblick des sinkenden Abends. Aus tiefster Seele bittet er dann seine Lebensgefährtin in der Schlichtheit und Tiefe der biblischen Sprache:

Laß mich nicht allein, denn es will Abend werden
und der Tag hat sich geneigt . . .
Sieh, wie über aller Erden
Dunkels Ahnung schon voll Schwermut schweigt

Sei mein Herd, der mir noch Heimat zeigt,
wann mein Menschen-Tag sich schauernd neigt . . . (WM, 197)

Von Jugend auf hat der Denker Morgenstern nach Tiefe und Geistesklarheit gerungen, so können wir verstehen, daß die Abgeklärtheit der Abendstimmung ihn besonders packt. In einem Gedicht, das er dem Alpenmaler Segantini gewidmet hat, spricht er vom kühlen Höhenklar des Abends (K, 126). Dann wieder nennt er den Abendhimmel ein klares Abendätherzelt (K, 139). Eine ganz ähnliche Stimmung erlebt der Dichter im Herbst, wenn er von des Herbstes Geisteshelle spricht (MW, 100). Das Gedicht „Septembertag“ beginnt:

Dies ist des Herbstes leidvoll süße Klarheit,
die dich befreit, zugleich sie dich bedrängt,

wenn das kristallene Gewand der Wahrheit
sein kühler Geist um Wald und Berge hängt. (K, 150)

Die ersten Zeilen der „Abendstrophe“ aus dem Jahr 1907 lauten:

Trinke diese Klarheit,
die Dein Aug nur faßt,
diese Abendwahrheit
drin ein Tag verblaßt! (MW, 154)

Wie sich über dieser Abendklarheit eine höhere Welt auftut, wie Irdisches in Überirdisches verschwebt, hat Morgenstern in seinem Spätgedicht „Hochlandschweigen“ zart angedeutet. In der Abendstille hört man das Rauschen eines fernen Bergbaches. Ein leiser Abendwind belebt die helle Luft:

Wettertanne ruht und feiert
Gipfelgold vergeistert sacht.
Und ein zart Gewölk entschleiert
zögernd das Gestirn der Nacht. (MW, 228)

Bergbach

Die Schweizer Alpenwelt ist dem lungenkranken Dichter in späteren Jahren immer mehr zur Heimat geworden. In den Berglandgedichten wird das Tosen des Bergbachs häufig erwähnt. Er muß für den Dichter von besonderer Bedeutung gewesen sein. Das Motiv des zu Tal wandernden Gewässers läßt eine Verinnerlichung des Morgensternschen Naturerlebens erkennen. Am Anfang steht wieder ein optisches Gedicht „Bergbach nach Regen“. So könnte der Titel eines Gemäldes lauten. Wir sehen, wie die regengeschwellte gelbliche Flut zwischen Steinen und Gebüsch zu Tal stürzt. Ihrem Lauf folgt ein weißlicher Nebelstreifen (MW, 130). In einem Gedicht aus der Einkehr-Zeit ist aus dem Bergbach ein Wiesenbach geworden, der lautlos, kühl und klar die bewegte Welle über Moos und Steine führt. Nun aber wird der Bach plötzlich eins mit der Dichterseele, die in die sommerliche Natur hinaus träumt. Die Blätter und Blüten, wie sie auf dem Wellenspiegel dahintreiben, kommen dem Dichter vor wie verlorene Gedanken einer großen Träumerin (E, 32). In der lautlosen Stille der Hochgebirgswelt wirkt das ferne Tosen des Bergbachs auf den Schlaflosen besonders symbolhaft. Die Unrast und Schwäche unsrer Seele nimmt er mit sich zu Tal und löst sie in seinem langen Fließen zu Schlummer auf (MW, 242). Dieses ferne Tosen ist wie ein Wiegenlied, das unser lautes Selbst zur Ruhe bringt und uns vom Eintag zur Ewigkeit wiegt (K, 67). Wie kommt Morgenstern hier zu dieser Ewigkeitsvorstellung? Die in nächtlicher Stille horchende Seele des Dichters könnte beim fernen Geräusch des Bergbachs, der von den Regionen des ewigen Schnees in das menschenbewohnte Tal stürzt, an ein Strömen aus einer höheren Welt in die Alltagswelt denken. Dies wird vollends klar in dem Gedicht, das Morgenstern an den Schluß seines letzten Bandes gestellt hat. Hier reicht das Strömen des Gießbachs in Tiefen des Schlafes hinab, aus denen sich die Seele des Menschen, nach anthroposophischer Anschauung, in geistige

Welten heben kann:

Wasserfall bei Nacht

Ruhe, Ruhe, tiefe Ruhe.
Lautlos schlummern Menschen, Tiere.

Nur des Gipfels Gletschertruhe
schüttet talwärts ihre
Wasser.

Geisterstille, Geisterfülle,
öffnet Eure Himmelsschranke!
Bleibe schlafend, liebe Hülle,
schwebt, Empfindung und Gedanke
aufwärts!

Aufwärts in die Geisterhallen
taste dich, mein höher Wesen!
Laß des Lebens Schleier fallen,
Koste, seingenesen,
Freiheit!

(P, 70)

Nacht

Einige spielerisch mythologisierende Nachtgedichte finden sich in der Frühzeit. Hier ist die Rede vom Reigen lichter Elben im Silberschweigen des Mondes (W, 84). Oder die Nacht wird als Liebende dargestellt, die dem entfliehenden Geliebten, dem Tag nachstürmt, stürzt und mit ihren schwarzen Strähnen die Erde umhüllt (W, 70). Daneben gibt es aber auch schon in der frühesten Periode (1895) Verse, in denen der nächtliche Sternenhimmel dem Dichter eine höhere Welt offenbart. Er fühlt sich im Schoß der Ewigkeit. In feinen Wellen zittern ihm alle Sterne zu, und er gibt leiswellend heimliche Antwort (MW, 27). Viel bestimmter in der Situation erscheint das Traumgedicht aus dem folgenden Jahr. Als blasser Knabe liegt er schlafend in einem Kahn. Der geheimnisvolle Glanz der hohen Nacht durchflammt das feine Gewebe seiner Lider. Sein Inneres wird Licht, und er fühlt sein ganzes Wesen in eine höhere Ordnung der Natur gehoben. In jedem Sternenstrahl erzittert ihm ein Ton der Heimat. Die Geister der Abgeschiedenen enthüllen ihm ihr erdbefreites Dasein voll Liebe, Schönheit und innerer Harmonie (W, 41). So ist die Sternenwelt ihm viele Jahre Trost und unbestimmte Verheißung einer höheren Welt. Einmal erlöst ihn das Strahlenspiel eines einzelnen Sterns, das in die Tiefe seiner Qual fällt, von seinem Schmerz (K, 86). Freilich kann der weite Sternenhimmel ihm auch seine irdische Gebundenheit schmerzlicher zum Bewußtsein bringen. In einer sternklaren Nacht liegt er im Boot. Wind und Welle seufzen und rütteln ruhelos an seinem angeketteten Kahn. Da spürt der Dichter deutlicher denn je, wie sein Herz an sein Menschen-schicksal gebunden zerzt und stöhnt (MW, 85).

Nach der mystischen Lebenswende von 1906 fühlt sich Morgenstern innerlicher und bewußter mit dem Weltraum verbunden, der sein neues Heim geworden ist. Nicht mehr traumhaft wie früher, sondern auf

höherer Bewußtseinsstufe verschmelzen jetzt beim Anblick des stern-erfüllten Raums Äußeres und Inneres. So in dem Gedicht „Winternacht“:

Durch Wipfel, die, wie Schatten von Gedanken,
stumm und nebelhaft
am wasserklaren Himmel graun,
von Sternensaat
wie von demantner Prismen Strahlenbruch
durchblitzt, —
erahnen meine Sinne sich
hoch über winterlicher Erdennacht
ein ewiges Tagreich nächtloser Sonnen (MW, 141).

Rückschauend hat ja Morgenstern von jenen Jahren seiner Entwicklung gesagt: „Ich sah überall das Licht Gottes hervordringen . . . (S, 40)“ Als der Dichter in der Folgezeit durch die Anthroposophie von den geistigen Schöpfermächten erfuhr, die durch die Sternenwelt auch auf das Seelenreich der Menschen wirken, war es für ihn wie ein Weiterschreiten auf einem schon betretenen Pfad. So erscheinen die Nachtgedichte seiner letzten Epoche als Gipfel und Vollendung seiner frühern Nachtlyrik. Objektiver und beseelter als in „Winternacht“ erscheint der Übergang ins Geistesreich in dem Gedicht: „Mondnacht“:

Vorn ein Wall von schwarzen Hügeln . . .
Doch astralhaft über ihnen —
bleiche Wände, mondbeschienen,
wie aus Flor von Geistesflügeln . . .

Schau ich hier zum Bild gewoben —
Erdendumpfheit, Himmelstrachten?
Rings das Unten noch voll Nachten . . .
Doch voll Seelenlicht das Droben . . . (E, 25)

Als Geisterstadt erscheint sein geliebtes Meran im Mondenduft, als „ein ganz zu Traum verflüchtigt Erdgefilde“ (I, 30). Ebenso unwirklich, traumhaft verinnerlicht verdämmern die Berge in den folgenden Strophen aus *Ich und Du*:

Dämmrig blaun im Mondenschimmer
Berge . . . gleich Erinnerungen
ihrer selbst; selbst Berge nimmer.

Träume bloß noch, hinterlassen
von vergangnen Felsenmassen:
So wie Glocken, die verklungen,
noch die Luft als Zittern fassen. (43)

Nachdem die irdische Landschaft sich ihm so vergeistigt hatte, hob sich des Dichters Blick zum bestirnten Himmel, neue Offenbarung erflehend:

O Nacht, du Sternenbronnen,
ich bade Leib und Geist
in deinen tausend Sonnen —

O Nacht, die mich umfließt
mit Offenbarungswonnen,
ergib mir, was du weißt!

O Nacht, du tiefer Bronnen . . . (P, 15)

Diese Zeilen stellte Morgenstern an den Eingang seiner letzten lyrischen Sammlung.

Luftraum

In Morgensterns Morgen-, Abend- und Nachtgedichten konnten wir den wachsenden Drang nach Überwindung der Erdschwere verfolgen. Gern richtet der Dichter seinen Blick auf den fernen Horizont, wo Himmel und Erde sich berühren, oder auf die Weiten des Himmels. So hatte auch der Luftraum und was ihn erfüllt einen besonderen Reiz für ihn. Er nannte ihn einen Beförderer der kosmischen Stimmung (S, 53).

Im Luftraum der Erde am nächsten ist der Duft, den die Dinge aushauchen. Impressionistisch klingt die Notiz vom Jahre 1896: „Der Duft der Dinge ist die Sehnsucht, die sie uns nach sich erwecken.“ Erdnah, aber doch schon nach der Höhe strebend beschreibt der Dichter in einem seiner frühen ausmalenden Gedichte einen Sommerhügel im Sonnenschein. Des Gipfels Gräser werden vom Winde leicht bewegt. Die Luft ist erfüllt von Schmetterlingen und wilden Bienen und aus der warmen Erde hebt sich ein süßer hingebender Duft (K, 94). Später hören wir von dem Duft von Wehmut und Wissen, der über einem trüben Tag liegt (W, 130). Die seelische Wirkung des Dufts als des Ausdrucks vom ätherischen Wesen der Dinge läßt sich in den folgenden Anfangszeilen erkennen:

O Blume, die du über vielem schwebst,
nie gefangener Duft der Erdendinge, —
du reiner Hauch, der du der Seele Schwinge
zu immer neuen Flügen hebst . . . (MW, 69)

Zehn Jahre später hat der Mystiker Morgenstern den Duft der Dinge ins Absolute erhoben und seinem neuen Weltbild eingefügt: „Überall und immer duftet diese Wunderpflanze ‚Welt‘. Um dieses Duftes willen ist sie da; er ist ihre Schönheit, ihre ‚Seele‘, ‚Gottes‘ — Seele. (S, 257)“

Ein freier Geist begrüßt der Dichter den Atem des Luftraums, den Wind als Wecker aus aller verschlafenen Ruh. Ihn will er zum Freund und Genossen (K, 87). Der laue Südwind aber überfällt uns wie eine fremde unbewußte Macht. Als Feind beschleicht der Föhn das Tal wildkatzensammetsacht (MW, 241) Als unheimliche Macht verwirrt er die Welt, daß die harten Berge sogar in Süßigkeit wie Liebende entbrennen (E, 30). Strenge Zucht des geistigen Kämpfers spüren wir in dem dritten Gedicht auf die lähmende, tückische Macht des Scirocco. Wohl dem, der die Gefahr erkennt und niederzwingt.

Und wehe, wer nur einen Tag vergißt,
wie sehr er dunklen Mächten gleich gehört,
wenn er nicht unabläßig wacht und ringt. (I, 19)

Den Vögeln, die den Luftraum beleben, war Morgenstern besonders zugetan. Friedrich Kayssler, der Jugendfreund Morgensterns, spricht in seinem Nachruf von dem schwebenden Gang des Dichters: „Die Ferse berührte bei jedem Schritt nur so leicht den Boden, daß es aussah, als bleibe der Fuß beständig im Schweben. Schweben war in all seinem Tun,

er sang sein Lied und flog weiter.“ In der Lyrik Morgensterns tritt das Vogelartige seines Wesens schon früh zutage. Die folgenden Zeilen stammen aus dem Jahr 1896:

Ich bin ein Mensch von rechter Vogel-Art
und laß nicht gern die Hände um mich legen,
das Glück der ungehemmten Wanderfahrt
wird stets am freudigsten mein Herz bewegen. (MW, 37)

Liebevoll beschreibt er das Wesen der Schwalben, wie sie in der Abendluft leise einander zurufend in kurzen raschen Bogen hin und wieder gleiten (K, 41). Zwar gehören die zierlichen weißen Tauben als unentbehrliches, anmutiges Requisit in die zarte Vignette des Venustempelchens (MW, 63), aber das Lied vom Vöglein Schwermut, das als Bote des Todes zu den Menschen kommt, ist einer persönlichen Lebensstimmung entsprungen (W, 49). Um die Jahrhundertwende tauchen dann die Gedichte auf, in denen der Dichter seelische Vorgänge im Bild des Vogelflugs veranschaulicht. Helle Gedanken ziehen in den Morgenstunden wie lichte Schwäne durch den blauen See der Seele (K, 116). In den *Stufen* finden wir eine Notiz: „Über den Wassern deiner Seele schwebt unaufhörlich ein dunkler Vogel: Unruhe. (179)“ Eine ganz ähnliche Erfahrung rundet sich zu einem Gedicht. Hier wird ein Vogel, dessen lautloser, bläulicher Schatten über die glitzernde Schneefläche gleitet, dem Dichter zum Bild für die ruhschweifende Erinnerung mit ihrer Bilderflucht, die den Frieden und das winterliche Schweigen seiner Seele überschattet (MW, 67). Zu etwa gleicher Zeit finden wir auch schon Gedichte, in denen der Vogelflug ein Symbol für den Geisterflug in die Ewigkeit wird. Über tausend Berge von Glück und Leid will Morgenstern in jugendlichem Wagemut und Vogelglück in seine Ewigkeit fliegen (MW, 79). Nach einem heißen Tag, an dem die träge Erdschwere seines Menschseins drückend auf ihm lastet, sehnt sich der Dichter nach eines Vogels Schwinge, die ihn zu den silberkühlen Sternen trägt. Das geistige Element wird zart angedeutet in dem Hauch, der die Stille der reinen Nacht erfüllt und brausen macht (MW, 100). Acht Jahre später ist dem Mystiker Morgenstern der Anblick eines großen dunklen Vogels, der in der Abenddämmerung in hohen reinen Fernen schwebt, ein Bild seines eigenen Geistes, der von der Erde losgelöst, dem Himmel aber noch nicht ganz gewonnen ist (MW, 243). Im Bild eines Geistesflugs erscheint auch das gemeinsame geistige Streben, das den Dichter so eng mit seiner geliebten Frau verbindet. Ein Dankgebet an den unsichtbaren Lenker seines Lebens bittet ihn um ferneren Beistand, daß „Ein schwingenstark Gefieder“ sie beide zu größeren Taten weitertrage (MW, 224). Etwas wie eine Erhörung dieser Bitte haben wir in dem Gedicht „Mitternacht“, wenn Morgenstern zu seiner Lebensgefährtin sprechen kann:

Dein Wunsch war immer – fliegen!
Nun naht dir die Erfüllung.

Du wirst den Raum besiegen,
nach jener Weltenthüllung,
die uns zu Freien machte
vom Schlaf der blinden Runden.

Nun hast du Mit-Erwachte
Dein Schwingenkleid gefunden! (P, 30)

Klarer aber als in irgendeinem seiner Gedichte hat Morgenstern sein eigenes geistiges Wesen in den *Stufen* unter dem Bild der Brieftaube dargestellt: „Ich bin wie eine Brieftaube, die man vom Urquell der Dinge in ein fernes, fremdes Land getragen und dort freigelassen hat. Sie trachtet ihr ganzes Leben nach der einstigen Heimat, ruhslos durchmißt sie das Land nach allen Seiten. Und oft fällt sie zu Boden in ihrer großen Müdigkeit, und man kommt, hebt sie auf, pflegt sie und will sie ans Haus gewöhnen. Aber so bald sie die Flügel nur wieder fühlt, fliegt sie von neuem fort, auf die einzige Fahrt, die ihrer Sehnsucht genügt, die unvermeidliche Suche nach dem Ort ihres Ursprungs. (S, 25)“

Weltall

Die Wolken sind das Letzte, das zu unsrer irdischen Sphäre gehört; über ihnen erhebt sich der Weltraum. In den *Stufen* lesen wir: „Den Wolken wird vielleicht einmal eine besondere Verehrung gezollt werden, als der einzigen sichtbaren Schranke, die den Menschen vom unendlichen Raum trennt, als der gnädige Vorhang vor der offenen vierten Wand unserer Erdenbühne. (50)“ Warum spricht Morgenstern von dem ‚gnädigen‘ Vorhang? Die Antwort ergibt sich aus einer andern Stelle der *Stufen*: „Als Primaner versuchte ich zum ersten Mal zu einer lebendigen Vorstellung dessen zu gelangen, was wir des Alls Unendlichkeit nennen. Ich legte mich nachts auf einen fast horizontal gestellten Klappsessel in den Garten, und bemühte mich, über das rein Bildmäßige des Sternenhimmels hinaus in seine Wirklichkeit einzudringen. Es gelang mir so wohl, daß ich empfand: Jetzt noch eine Sekunde solcher Erdabwesenheit, ein einziger kleiner Schritt weiter und mein Gehirn ist auf immer verloren. Und ich brach das schauerliche Experiment ab. Jetzt, etwa fünfzehn Jahre später, droht mir die gleiche Gefahr am lichten Tage. Es begann an einem stählern blauen Frühlingsabende in einer Gartenanlage in Obermaier, mit dem Blick auf die dem Vinschgau vorgelagerten Ketten. Die Berge formten sich ungefähr wie zu einem Maulwurfshügel zusammen, die Ortschaft, die Gegend um mich verloren ihre Wichtigkeit. Meine Mulde erschien mir nicht bedeutender als der Abdruck eines Daumenballens in einer Wachskugel, und mich trug der riesige doch kleine Planet wie ein Infusor auf seinem Rücken rund durch den Raum. Ein leichtes geistiges Schwindelgefühl, ein Vorgefühl von Seekrankheit des Geistes erfaßte mich. Die Begriffe oben und unten gingen in einem dritten unter. Ich saß da nur einfach von Luftdrucksgnaden. (30-31)“ Dieses kosmische Raumgefühl brachte ihm zum Bewußtsein, daß wir ohne die Schwerkraft der Erde uns im All verlören. So schreibt er: „Merkwürdig, zu fühlen, wie man auf diesem seinem Erdboden nicht viel anders fest-

gehalten wird, als jene kleinen Saugnäpfchen aus Gummi, die man an die Wand preßt, um Uhren und Schlüssel dran aufzuhängen. (S, 50)“ Von hier aus können wir die erste Strophe des Gedichts „Raumschwindelgefühl“ verstehen:

Euch engen Berge ein —
Mir zeigt ihr scharfer Saum
nur um so grausiger
den grenzenlosen Raum. (E, 14)

Verzweifelt klingt der „Notschrei“, wenn der Dichter den Berg anfleht, ihn festzuhalten:

Meines Geists entschwerte Flügel
reißen mich aus deinen Toren
in den Raum hinaus und zeigen
mir den Ball in grauem Schweigen
im Unendlichen verloren . . . (E, 15)

Nicht immer ist die Vorstellung des grenzenlosen Raums mit Angst verbunden. Als Morgenstern in einer Hochsommernacht neben der Geliebten liegend zu den Sternen aufblickt, muß ihn etwas wie gruseliges Behagen ergriffen haben, im Angesicht der Ewigkeit:

so durch den Weltraum hinaufzufliegen
auf seiner Erde dunklem Kahn (I, 62)

Zwar segelt der Dichter auf dem Erdball durch des Äthers unermeßliche Flut und schaut rings das uferlose Meer, aber ihn schwindelt nicht, denn die Gewohnheit tröstet ihn mit hundert vertrauten Bildern und sänftigt sein Graun zu frommer Scheu (MW, 161). Der Gedanke, am Rande der Ewigkeit zu stehen, läßt den Mystiker nicht wieder los. Ein paar Pappeln gegen den Horizont sind ihm drei Pappeln gegen — die Ewigkeit (I, 52). Ihr gegenüber schrumpft das Irdische zur Bedeutungslosigkeit zusammen. So heißt es in einem Gedicht aus der gleichen Zeit:

Von tausend Türmen strotzt die Burg der Zeiten
(So scheint's) aus Erz und Marmor, doch am Saum
der Ewigkeit ist all das nur noch Geste. (I, 53)

Schon das Wort Ewigkeit zeigt, daß hier nicht nur von der räumlichen Unermeßlichkeit die Rede ist. Es ist kein Zufall, daß solche Weltallsgedichte erst nach 1906 auftauchen, nachdem der Dichter die Gefahr kennengelernt hat, sich durch seine mystische Schau im Göttlichen zu verlieren:

. . . zu tief versank mein Geist
in jenen Grund, der „Namenlos“ ihm heißt,
und dem zuletzt jedwede Wegespur
in Meines Lebens weitem Reich verfällt. (MW, 178)

Michael Bauer weist auf die mittelalterlichen Mystiker hin, die sich hinter Klostermauern einschlossen, um ganz ihrer mystischen Schau leben zu können. Morgenstern hatte ein Gegengewicht gegen diese Weltflucht: „Wenn ich das Gegenwärtige nicht so liebte, wenn ich diese Liebe nicht hätte wie einen großen, sicheren Fallschirm, ich wäre längst ins Bodenlose gefallen. (S. 31)“ Die Versuchung, sich vom Irdischen loszulösen, hat

Morgenstern wiederholt lyrisch dargestellt. In dem Einkehr – Gedicht „Am Quell“ ist sein Blick auf den Himmel gerichtet. Die Unendlichkeit bedrängt ihn, fast hätte er sich in ihr verloren. Da hört er hinter sich die Quelle rauschen. Ihre Stimme soll ihn mahnen, der Erde treu zu bleiben. Die Erdgeschwister sollen sich an seinen Geist schmiegen, daß er ihnen nicht entschwebt und in den Abgrund stürzt (E, 16). Mit der intensiveren Meditation der folgenden Jahre steigerte sich die Gefahr der Loslösung vom Irdischen:

Wie Sanct Franciscus schweb ich in der Luft
mit beiden Füßen, fühle nicht den Grund
der Erde mehr, weiß nicht mehr, was das ist. (I, 49)

Der Dichter aber hat die Gefahr endgültig überstanden. Frau Margarete hat ihn den Gottesgrund in der irdischen Vielheit wieder stärker erleben lassen. Rudolf Steiner hat ihm die Verantwortung des Menschen der Erde gegenüber und des Menschen Aufgabe, an ihrer Vergeistigung zu arbeiten, klar zum Bewußtsein gebracht. Erdenflucht darf es nicht mehr geben, aber auch Hingabe an die Erde, wie sie ist, soll kein Letztes sein, denn „Der Erde Sinn ist ihr Untergang in – Höheres.“ So kommt es zu einem höheren Ausgleich zwischen Weltflucht und Welthingabe:

Oh, ich verleumde meine Erde nicht;
ich liebe sie, – nur sei sie mir nicht Schranke!
Sie ist mir nicht der letzte Seins-Gedanke,
so wenig wie ihr Licht das letzte Licht.

Das gibt der Erde erst den Eigen-Wert:
daß sie als Stufe sich vollenden soll.

.....
Weh dem, der sie als ganzen Tempel lehrt. (I, 76)

Beruhigung und Klärung bringen die allerletzten Gedichte. Hier ist kein Angstgefühl mehr, sich im Ewigen zu verlieren, oder der Erde untreu zu werden. Hier finden wir am einen Ende das einfach innige Gedicht, in dem die Stimme der ewigen Schöpfermacht im Lied des Vögleins vom nächsten Baum erklingt:

Im Baum, du liebes Vöglein dort,
was ist dein Lied, dein Lied im Grund?
Dein kleines Lied ist Gotteswort,
dein kleiner Kehlkopf Gottes Mund.

„Ich singe“ singt noch nicht aus dir,
es tönt die ewige Schöpfermacht
noch ungetrübt in reiner Pracht
in dir, du kleine süße Zier. (P, 67)

Am andern Ende aber erscheint die erhabene Hymne, die uns in höchste Sphären führt. Sie zeugt von einem zartesten inneren Erlebnis, in dem das Irdische sich ganz in Geistiges verflüchtigt hat:

Wie in lauter Helligkeit
fließen wir nach allen Seiten . . .
Erdenbreiten, Erdenzeiten
schwinden ewigkeitenweit . . .

Wie ein Atmen ganz im Licht
ist es, wie ein schimmernd Schweben . . .
Himmels-Licht – in Deinem Leben
lebten je wir, je wir – nicht?

Konnten fern von Dir verziehen,
flohen Dich, verbannt, verdammt?
Doch in Deine Harmonien
kehren heim, die Dir entstammt. (P, 62)

Von dieser Höhe aus gesehen erscheint sogar das Bild von der Brieftaube
auf der Suche nach dem Ort ihres Ursprungs, das Morgenstern selbst vor
Jahren auf sich angewandt hatte, zu stofflich und unzureichend – so sehr
war er über sich hinaus ins Geistige gewachsen.



Trägst du denn Schuld?

Von Christian Morgenstern

Trägst du denn Schuld, wenn andre übel tun?
Versteht mich recht: Der Zoll läßt mich nicht ruhn,
den ich den Menschen schuldig bin, die leiden.
Versteht mich recht: untätig sich bescheiden,
indes der Mensch am Menschen sich vergeht:
das ist die Schuld, die stündlich vor mir steht.
Doch da mir nirgends Einfluß zu erwerben,
da ich nur Narr, nur Schwätzer, nur Poet,
so bleibt allein: für die man fühlt, zu sterben.

STILUNTERSUCHUNG AN EINEM THOMAS MANN — SATZ

OSKAR SEIDLIN
Ohio State University

TEXT:

- 1 Der Autor der klaren und mächtigen Urosa-Epopöe vom Leben
2 Friedrichs von Preußen; der geduldige Künstler, der in langem
3 Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal
4 im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppich, „Maja“
5 mit Namen, wob; der Schöpfer jener starken Erzählung, die
6 „Ein Elender“ überschrieben ist und einer ganzen dankbaren
7 Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits
8 der tiefsten Erkenntnis zeigte; der Verfasser endlich (und
9 damit sind die Werke seiner Reifezeit kurz bezeichnet) der
10 leidenschaftlichen Abhandlung über „Geist und Kunst“, deren
11 ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste Beur-
12 teiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonne-
13 ment über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen:
14 Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der
15 Provinz Schlesien, als Sohn eines höheren Justizbeamten,
16 geboren.

ANALYSE:

Der Satz, den ich zur Interpretation vorlegen möchte, stammt von Thomas Mann — aus dem *Tod in Venedig*. Mit ihm beginnt das zweite Kapitel der Novelle, und was er erzählt ist einfach genug: es ist eine Aufreihung der vorzüglichsten Werke, die der Held der Novelle, Gustav Aschenbach, der Welt geschenkt hat. Es ist unsere erste intimere Bekanntschaft mit der Figur, der unser Interesse und unsere erregte Teilnahme in dieser Erzählung Thomas Manns gehören soll.

Das ist alles — und damit wird der gewöhnliche Leser weitergehen. Wir aber wollen hier stehenbleiben und uns den Satz genauer ansehen. Als erstes und Äußerlichstes wird uns auffallen, daß es ein langer Satz ist, um es genau zu sagen, ein Satz, der über 15 Zeilen läuft. Trotzdem: er gibt sich nirgends als verwickelt und verschachtelt, und dies vor allem dank der deutlichen Unterteilung in fünf klar umrissene Stücke, deren Ende jeweils durch ein Semikolon (in der 2., 5. und 8. Zeile) und durch den Doppelpunkt in der 13. Zeile bezeichnet ist. Er ist aus separaten Stücken, die getrennt nebeneinanderliegen, gebaut, aber doch bildet er unverkennbar eine unauflösbare Einheit. Er hat einen festen Zielpunkt, auf den er sich zubewegt, eine Perspektive, auf die er hinstrebt und die das ganze Gebäude in eine Einheit zusammenschließt: die Worte „Gustav Aschenbach“ (in der 14. Zeile), die die weite Satzkonstruktion erst unter

Dach und Fach bringen. Kein Satz also, der aus separaten Stücken beliebig zusammengetragen ist, dessen Teile von ungefähr aneinandergelängt werden, sondern ein Satz mit immanenter Energie, die folgerichtig und zielsicher auf einen bestimmten Punkt zusteuert. Das ist Architektur, Architektur eines Satzes, der nicht hingeschrieben, sondern hingebaut ist, nicht in zufälliger Fügung, sondern in planmäßiger Gefugtheit. Der Schlußstein — die zwei Zeilen nach dem Doppelpunkt — läßt lange auf sich warten. Aber dieses Hinausschieben des Endes erhält im Leser die Spannung, weiß er doch, daß dieses Gebäude auf etwas hinausläuft, — erhält dem Satz die Spannung, die innere Gespanntheit, drängen doch die sich stauenden Satzteile auf die große Auflösung am Schluß hin.

Aber die Verteilung der Massen hat noch einen viel tieferen, einen durchaus symbolischen Sinn, der sich aus der Proportion der Hauptbestandteile erschließen läßt. Der Schlußstein, auf den der ganze Satz hinausläuft, ist kurz: zwei Zeilen nur — und dem gegenüber steht eine Stauung von dreizehn Zeilen. Die Balance, so könnte man sagen, ist schlecht. Aber sie wird sofort für uns Sinn und tiefe Berechtigung bekommen, wenn wir in Erwägung ziehen, *was* hier balanciert wird und *warum* es so balanciert wird. Dreizehn Zeilen sind ausgefüllt mit der Aufzählung und Charakterisierung von Gustav Aschenbachs Werken, dann folgen zwei Zeilen über den Menschen Gustav Aschenbach. Und diese Verteilung scheint mir eine der genialen stilistischen Symbolgebungen, die wir in der modernen deutschen Literatur finden. Denn es heißt doch deutlich dies: das Werk erdrückt den Mann, der Mensch Gustav Aschenbach ist nur ein Anhängsel, ein bescheidener, fast nebensächlicher Zusatz zu der literarischen Karriere des Künstlers Gustav Aschenbach. Das ist der Meisterstreich dieses Satzes, daß er uns in seiner Konstruktion das innerste Wesen und Problem des Helden symbolisch verdeutlicht. Erst kommt das schöpferische Werk des Künstlers Gustav Aschenbach, ein weites und sich weitverzweigendes Werk, das uns in dreizehn Zeilen vor Augen gerückt wird, — dann kommt das Leben Gustav Aschenbachs, nur ein kurzer, schattenhafter Zusatz gleichsam zu dem Werk des Dichters. In der Konstruktion dieses Satzes spiegelt sich das Existenzproblem des Helden, eines Mannes, der seine ganze Lebensenergie ins Werk preßte, der nur für eins und durch eins lebte: sein Künstlertum, hinter dem seine Privatexistenz völlig verschwand. So wie er da steht, erzählt uns dieser Satz durch seinen Bau allein die Lebensgeschichte und das Lebensleid Gustav Aschenbachs: erst das Werk, dann noch einmal das Werk, dann noch einmal das Werk, dann noch einmal das Werk — und dann erst, ganz im Hintergrunde, die Person dessen, der es schuf: das ist die heroische Leistung, die pathetische Größe des Dichters Gustav Aschenbach. Wer die Symbolik dieses Satzbaus nicht versteht, wer das gewaltige Gefüge etwa umstellen, mit dem Geburtsdatum beginnen und mit der Aufzählung der Werke fortfahren wollte, (wie es leider die amerikanische Übersetzerin

von *Tod in Venedig* tat) hat kein Gefühl für die Einmaligkeit und Unantastbarkeit eines großen Stils.

Wir wollen jetzt das Verhältnis der einzelnen Satzteile untereinander betrachten. Und wieder wird uns die symbolische Bedeutung der Konstruktion nicht entgehen. Nehmen wir die ersten vier Gruppen, also die Abschnitte, die uns vom Werk Gustav Aschenbachs erzählen. Der erste Blick zeigt uns, daß die einzelnen Teile von verschiedener Länge sind, und beim genauen Hinsehen erweist sich, daß Regelmäßigkeit und Folgerichtigkeit in der unterschiedlichen Länge liegt. Der erste Teil umfaßt $1\frac{1}{2}$ Zeile, der zweite knapp 3 Zeilen, der dritte $3\frac{1}{2}$ Zeilen, der vierte endlich $5\frac{1}{2}$ Zeilen. Wir beobachten ein ständiges Wachsen, ein fortschreitendes Sich-Ausweiten, ein immer breiteres Strömen der Satzteile – Erscheinungen, die natürlich den rhythmischen Schwung des Satzes bestimmen, die aber außerdem wieder eine symbolische Bedeutung haben. Wir sehen hier – in der syntaktischen Fügung – wie die literarische Karriere Gustav Aschenbachs sich verbreitert, wie jedes neue Werk eine Ausweitung bedeutet, wie Schritt um Schritt neuer Boden gewonnen wird. So ist denn auch hier wieder die Satz-Architektur symbolisch: denn in dem wachsenden Volumen der Satzteile spiegelt sich das wachsende Volumen von Gustav Aschenbachs Werk, über das die Satzteile berichten.

Aber viel mehr noch läßt sich aus der Staffelung des Satzes ablesen. Er zeigt uns, ohne es direkt auszusprechen, die literarische Entwicklung des Dichters Gustav Aschenbachs, die verschiedenen Elemente, aus denen sich sein Lebenswerk zusammensetzt, die allmähliche Steigerung und Akzentverschiebung seines Talents. Die vier Satzteile bezeichnen vier Werkstufen, die vier Facetten eines Schöpfungstums, die zusammen die Größe seines Werkes ausmachen. Wenn wir uns nach Stichworten umsehen, so bietet uns jeder Satzteil ein eigenes und ihm eigentümliches an; der erste: „Leben Friedrichs von Preußen“; der zweite: „figurenreicher Romantepich“; der dritte: „Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit“; der vierte: „Raisonnement“. Und wenn wir diese Stichworte interpretieren, so ergibt sich ein streng pyramidalen Aufbau, eine Struktur, die von einer breiten Basis aus sich immer stärker nach oben verjüngt: zuerst (Leben Friedrichs von Preußen) reiner Stoff, dann (figurenreicher Romantepich) technische Stoffbewältigung, dann (Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit) die ethische Mission und schließlich (Raisonnement) die rein philosophisch dialektische Diskussion. Es sind die Elemente des schöpferischen Werkes, die hier umschrieben werden, es ist gleichzeitig die Bezeichnung von Aschenbachs literarischer Entwicklung, die in vier Stufen verläuft: Stoff – Gestaltung – Ethos – Philosophie. Eine Pyramide nannten wir es; es ist der allmähliche Aufstieg von der reinen Materie zum reinen Geist, ein Prozess progressiver Spiritualisierung.

Es ist aufschlußreich zu betrachten, unter welchem Namen der Dichter auf diesen vier verschiedenen Werkstufen erscheint. Er heißt Autor, Künstler, Schöpfer, Verfasser. Daß Thomas Mann die Bezeichnung

variiert, versteht sich, eine Wiederholung wäre rein sprachlich unschön. Aber wie variiert er? Es kann uns nicht entgehen, daß jedes Attribut, das Gustav Aschenbach bezeichnet, genau zu der Werkstufe paßt, die umschrieben wird. Auf der ersten Stufe erscheint er als Autor, die farbloseste Bezeichnung, deren eigentlicher, aus dem Lateinischen übersetzter Sinn: Vermehrer, Sammler, der Materialstufe auf das Genaueste entspricht. Im zweiten Abschnitt erscheint er als Künstler, jenem Derivat des Wortes „können“, das genau zu der Stufe der handwerklichen Stoffgestaltung paßt. Im dritten Satzteil erscheint er als Schöpfer, als einer, der etwas in die Welt setzt, was der Stufe ethischen Gesetzgebertums entspricht. Und im Schlußabsatz endlich heißt Aschenbach der Verfasser, was durchaus zur Stufe philosophisch-diskursiver Hervorbringung paßt. Und die gleiche vollendete Adäquatheit und Stimmigkeit begegnet uns bei der Wahl der charakterisierenden Adjektive, die jedem Werk der vier Entwicklungsstufen zugeordnet sind: „klar und mächtig“ trifft den Lebensstrom der ersten Phase, „figurenreich“ korrespondiert der gewerblichen Meisterschaft, „stark“ paßt zum ethischen Schöpfungstum, und „ordnende Kraft, antithetische Beredsamkeit“ umschreibt genau das Feld dialektischen Raisonnements, wobei dann noch das Adjektiv „leidenschaftlich“ einen besonderen und so völlig treffenden Hinweis darauf geben mag, daß Aschenbachs eigentliche Entzündbarkeit im intellektuell Deduktiven und nicht im naiv Vitalen liegt.

Wir sprachen davon, wie durch Thomas Manns satz-architektonische Fügung das Werk Gustav Aschenbachs als eine progressive Spiritualisierung erscheint, wie durch eine allmähliche Steigerung das Schöpfungstum Gustav Aschenbachs in immer höhere und gleichsam lebensfernere Regionen wächst. Das Werk rückt ins Esoterische, es besteht Gefahr eines Wärmeverlustes. Durch einen stilistischen Meistergriff wird diese Gefahr gebannt; denn in demselben Maße, in dem die Lebensfremdheit sich steigert, in demselben Maße wird uns das Werk näher gerückt. Das geschieht dadurch, daß der Leser progressiv in intimeren Umgang mit ihm versetzt wird, daß das Publikum und die Teilnahme des Publikums am Werk in das Blickfeld treten. Auf der ersten Stufe wird von einer Wechselbeziehung Werk-Leser noch nichts verlautet. Auf der zweiten erhält der Leser einen, wenn auch nur indirekt zugelassenen, Blick in die Werkstatt des Künstlers. Auf der dritten Stufe erscheint die Leserschaft, „die dankbare Jugend“, auf der Bildfläche, die Wirkung ins Allgemeine wird angedeutet. Auf der vierten schließlich wirkt das Werk ins spezifisch Individuelle: „der ernste Beurteiler“ erscheint und durch den Vergleich mit Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* wird eine konkrete Fixierung geschaffen, die allen vorangegangenen Stufen fehlte. Eine Doppelbewegung also findet statt: vom Gattungsmäßigen her entzückt das Werk in größere Fernen, vom Wirkungsmäßigen her wird es uns von Phase zu Phase nähergebracht. Je mehr das Werk Aschenbachs sich spiritualisiert, umso mehr intimisiert es sich für uns. Die Balance, die

zwischen Lebensentfremdung und Lebensannäherung gehalten wird, ist ein Meistergriff, der nur dem vollkommensten Stilgefühl eines großen Dichters entspringen kann.

Die völlige Übereinstimmung von Sinn und Ausdruck, jenes völlige Zusammenfallen von Sprachgebung und Bedeuten (und das ist ja Stil) macht die unvergleichliche Größe und den einmaligen Zauber des Thomas Mannschen Werkes aus. Greifen wir ein Beispiel nur heraus, jene Stelle vom „geduldigen Künstler, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppich, ‚Maja‘ mit Namen, wob“. Die Werkstufe Gustav Aschenbachs, die hier bezeichnet ist, haben wir schon besprochen: es ist die Stufe artistischer Meisterschaft, die Stufe handwerklichen Könnens. Es ist interessant zu sehen, wie sich dieser Sinn restlos in sprachlichen Ausdruck verwandelt. Handwerkliche Meisterschaft soll beschrieben werden – und sofort stellt sich als Vergleichsmoment das genau richtige Bild ein, ein Bild aus dem Bereich des handwerklich Technischen: das Weben eines Teppichs. Und mit dem Bild des Teppichs ist ein Handwerkliches getroffen, das alle mitgewollten Untertöne in sich enthält: Geduld, langen Fleiß, Buntheit, Wachsen aus kleinem Beginn zu umspannender Weite.

Aber noch etwas ist in dem Bild vom Teppich mitgegeben, etwas, das inhaltlich nur andeutungsweise bezeichnet ist, das aber aus dem Stilistischen allein sich auf das Allerdeutlichste ablesen läßt: daß in dem Werk, von dem hier gehandelt wird, eine große Vielheit zu einer unauflöslichen Einheit verschmolzen ist. Das ist ja der Eindruck, den das Weben eines Teppichs in uns erweckt, daß aus der verwirrenden Vielzahl von Fäden ein einheitliches Ganzes entsteht. Es ist lehrreich zu untersuchen, wie stilistische Mittel diese Vorstellung bekräftigen und wiederholen. Einen Trick benutzt Thomas Mann, dessen Subtilität ans Phantastische grenzt. Eine grammatikalische Formel benutzt er, die diesen Sinn – Einheit aus Vielheit – genau spiegelt: ich meine seine Prägung „vielerlei Menschenschicksal.“ Er sagt nicht, wie dies üblich und normal wäre, „viele Menschenschicksale“, denn das ist eine Pluralform, die in uns automatisch Pluralität suggerieren würde. Er sagt „vielerlei Menschenschicksal“, das ist Einheit, grammatikalisch eine Einzahl, die durch das attributive „vielerlei“ gleichzeitig den Sinn der Mehrzahl einschließt. Die Mathematik behauptet, es sei unmöglich, die Quadratur des Kreises zu finden. Nun, Thomas Mann hat hier das Unmögliche getan. Er hat die Gleichzeitigkeit von Singularität und Pluralität durch eine grammatikalische Wendung geschaffen.

Aber damit nicht genug: noch in einem anderen Sprachbild erscheint Einheit, die Vielheit in sich beinhaltet. Es ist die Prägung „im Schatten einer Idee“. Ich will hier nicht von der poetischen Schönheit dieser Wendung sprechen, sondern von ihrem Assoziationscharakter. Wir stehen auch hier wieder vor demselben Phänomen: eine Singularität, die Idee, birgt durch ihre Zerstreuung als Schatten Vielfaches, also Pluralitäten, in sich.

Schatten ist Zerstreuung, aber im Zerstreuten, aus dem Zerstreuten ergibt sich das große Resultat der Sammlung und Versammlung zur Einheit, das ist der ständige Refrain dieses Satzteils: im Bild vom Teppich, in der Prägung von dem „vielerlei Menschenschicksal“, in der Wendung vom „Schatten der Idee“. Und nicht zuletzt ist es der Titel des Werkes, „Maja“, der unsere Assoziationen in die gewünschte Richtung zwingt. Zu Maja gehört der Schleier, womit sich das Bild der in Eins zusammengewebten Vielfalt nur wiederholt. Aber Maja selbst ist ja in der indischen Mythologie die Vielfalt der Erscheinungswelt, die freilich als Maja Schiwas, als „Schatten der Idee“, nur die Zerstreutheit der großen Alleinheit bedeutet. Sie ist, in spinozistischer Ausdrucksweise, *natura naturata*, die nur ein Attribut der *natura naturans* darstellt.

Und im Syntaktischen dieses Satzes spielt sich dasselbe ab. Nehmen wir die Wendung: „den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppich“! Wie gewaltig ist hier das Substantiv „Romanteppich“ mit Vielheiten gefüllt, und wie bezeichnend, daß all diese Vielheiten in der grammatikalisch engsten Form, dem attributiven Adjektiv, an die substantivische Einheit gebunden sind! Wie leicht wäre es gewesen – und unserem Sprachgefühl sogar entsprechender, – das mit Objekten angeschwellte Präsenzpartizip in einen Relativsatz aufzulösen. Aber es durfte nicht geschehen, weil dadurch die syntaktische Einheit der Gruppe gelöst worden wäre. Wie mit einer harten, festen Klammer sind hier Vielheiten zur Einheit gepreßt: gestraffte Dichtigkeit ist das Ziel, so wie es das Ziel des Teppichwebers ist. Und gehen wir zu weit, wenn wir auch noch in der Verbform des Satzes dieses Streben nach gedrängter Dichtheit erkennen wollen? Es scheint uns mehr als ein belangloser Zufall, daß Thomas Mann die starke Verbform „wob“ der schwachen „webte“, die ebenso korrekt und vielleicht sogar geläufiger wäre, vorzieht. Ist doch „wob“, das einsilbige, volltönende Verb, viel gesammelter und versammelnder als das zweisilbige, tonmäßig abfallende „webte“ (nicht umsonst nennen wir die eine Form stark, die andere schwach), ist es doch weitaus geeigneter, die Einheit zu suggerieren, die als Leitgedanke über dem hier diskutierten Satzteil steht.

An manch anderer Stelle noch zeigt sich, wie bis zum Letzten die Assoziationsmöglichkeiten eines Wortes ausgenutzt werden. Nehmen wir zum Beispiel „Raisonnement“, womit Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* gattungsmäßig bezeichnet wird. Es ist ungewöhnlich in der deutschen Sprache, und doch – wie glänzend ist es gewählt! Es gibt durch seine Verbindung mit „Raison“ den philosophisch-wissenschaftlichen Charakter; aber darüber hinaus schafft es, als deutliches Fremdwort aus dem Französischen, den durchaus adäquaten Assoziationskreis. Denn „französisch“ ruft im Leser sofort eine Gedankenkette wach – es heißt: Klarheit, Logik, geistige Schärfe, Eleganz im intellektuellen Argumentieren. Wie sehr der Umkreis dieser Begriffe mit dem, was Thomas Mann hier zum Ausdruck bringen will, übereinstimmt, muß nicht näher ausgeführt werden.

Und in demselben Satzteil begegnen wir einem anderen Stilphänomen, das in seiner Sonderlichkeit auf das Äußerste frappiert. Es geht, so sahen wir, in dieser Beschreibung von Aschenbachs ästhetisch-philosophischer Abhandlung um die Charakteristika Klarheit, Logik, Schärfe und, wie die Bestimmung „antithetische Beredsamkeit“ andeutet, um rhetorischen Schwung. Nun, alle diese Kategorien sind beheimatet im Romanischen, in der Latinität, in der lateinischen Sprache vor allem. Und da entdecken wir etwas Verblüffendes. Wir lesen, und fraglos mit Erstaunen: bestimmte Qualitäten der hier erwähnten Abhandlung „vermochten ernste Beurteiler“, die Schrift neben ein Schillersches Essay zu stellen. Was geht hier vor? Es ist in der deutschen Sprache ganz ungewöhnlich, das Verb „vermögen“ so anzuwenden. Das Verb „vermögen“ ist intransitiv, es hat jedenfalls kein direktes Objekt der Person. Nun gibt es aber eine Sprache, die auch nach den intransitiven Verben des Wünschens, Veranlassens, Befehlens usw. die Person, von der etwas gewünscht oder der etwas befohlen wird, als direktes Objekt vom Verb abhängig macht: es ist das Lateinische, und wir nennen diese Konstruktion *accusativus cum infinitivo*. (*Volo te epistolam scribere* = ich will, daß du den Brief schreibst). Im Deutschen gibt es diese Konstruktion nicht, in neueren Quellen wird man sie kaum finden, außer hier bei Thomas Mann. Es ist also eine lateinische Sprachkonstruktion, die der Dichter hier unbewußt imitiert, und wenn uns auch beim ersten Lesen nichts anderes auffallen mag, als das Ungewöhnliche dieser Wendung, so wird sie doch auf den Kundigen einen Suggestionen in ganz bestimmter Richtung ausüben: sie suggeriert Latinität, lateinische Sprache, jene „antithetische Beredsamkeit“, in der das Lateinische exzellierte.

Beispiele dieser unvergleichlichen Suggestivkraft der Sprachgebung finden sich zahlreiche. Nehmen wir: „das Leben Friedrichs von Preußen“! So heißt der Mann in deutschen Schullesebüchern nicht. Er heißt entweder Friedrich II. oder – und das ist wohl die gebräuchlichste Form – Friedrich der Große. Warum hat Thomas Mann keine der beiden üblichen Bezeichnungen gewählt? Nun, Friedrich II. mochte ausfallen, weil es ja in der deutschen Geschichte noch einen anderen Friedrich II., den Hohenstaufenkaiser, gibt. Aber warum nicht Friedrich der Große? Sicher spielten bei dieser Ausscheidung klangliche Gründe eine entscheidende Rolle. In unserer Verbindung müßte es heißen: „vom Leben Friedrichs des Großen“, und das rasche Zusammentreffen der drei scharfen s-Laute ergibt einen häßlich zischenden Effekt. Aber das ist nur ein Grund. Der andere – und wie mir scheint, der wichtigere – ist die Suggestivkraft, die in dem Worte „Preußen“ liegt und deren das Wort „Große“ ganz mangelt. Preußen: das heißt strenge Disziplin, leidenschaftlicher Ernst, verbissenes Pflichtgefühl, Verzicht auf die weiche Behaglichkeit des Lebens – und genau das ist die Vorstellungswelt, die Thomas Mann heraufbeschwören will, da er uns Gustav Aschenbach vorstellt. Das ist die ethische Welt, in der Gustav Aschenbach lebte – bis zu seiner

Todesfahrt nach Venedig. Nur im Vorbeigehen sei hier bemerkt, daß auch klanglich das Wort „Preußen“ mit seinen scharfen Konsonanten und seinem kalten, schneidenden oi-Vokal dem Stimmungswert, der hier erzielt werden soll, weit eher entspricht als das Wort „Große“ mit seinem weichen Anlaut und dem warmen, tragenden o.

Nehmen wir ein anderes auffälliges Beispiel aus dem ersten Satzteil: das Wort „Epopöe“. Was mag Thomas Mann veranlaßt haben, an dieser Stelle die durchaus ungewöhnliche und gesuchte Nebenform des Substantivs „Epos“ einzusetzen? Sicher hat das Klangliche eine Rolle gespielt: das Wort „Epos“ (mit dem Akzent auf der überkurzen ersten Silbe, die nur aus einem Vokal besteht) suggeriert wenig von „klarer Mächtigkeit“, die uns als das Charakteristische der geschichtlichen Chronik vermittelt werden soll. Dafür erscheint die Langform „Epopöe“ schon viel geeigneter. Und noch einen anderen klanglichen Wert gibt das Wort „Epopöe“. Mit dem schweren Akzent auf dem Vokal der letzten Silbe, dem das labial-explosive p vorausgeht und den kein Konsonant abschließt (der im Gegenteil durch das End-e in die Länge gezogen wird), mit all diesen Lautqualitäten tönt das Wort wie ein Trompetenstoß. Was im Worte „Epos“ wie eine Schamade klingen würde, das klingt im Worte „Epopöe“ wie eine martialische Fanfare. Und diese Tonfarbe scheint dem Auftreten des großen Preußenkönigs ebenso angemessen, wie sie es der Eröffnung dieses mächtigen Vorstellungssatzes ist.

Wir haben bisher von den architektonischen und symbolischen Elementen des großen Satzes gesprochen. Wir würden das Wichtigste übergehen, wollten wir seine musikalische Meisterschaft unerörtert lassen. Einzelheiten sind im Vorangegangenen schon gestreift worden — jetzt aber wollen wir Rhythmus und Tonlage des Satzes näher betrachten. Wenn wir den Satz sinngemäß lesen, so wird sich zeigen, daß sein Tempo einem bestimmten und durchaus regelhaften Wechsel unterworfen ist. Er beginnt — in seinem ersten Teil — mit einem ruhigen Legato, gerät dann in sich steigerndes Strömen, wird von Teil zu Teil schneller, bis er schließlich vor dem Doppelpunkt in der 13. Zeile seine Höchstgeschwindigkeit erreicht hat. Dann, in seinem Schlußteil, fällt er wieder in ein breites Legato zurück, ja die Bewegtheit ist jetzt sogar noch geringer als im Anfangssatzteil. Ein durchaus harmonisches Gesetz waltet: ruhiger Aufklang, ruhiger Abklang — und eingehängt zwischen diese Eckpfeiler die allmählich fortschreitende Beschleunigung des Rhythmus. In musikalische Terminologie übersetzt, ließen sich die fünf Teile überschreiben: *andante*, *allegretto*, *allegro*, *allegro con brio*, *andante maestoso*. Sinngemäßes Lesen bringt diesen Rhythmus an den Tag. Aber wir haben einen untrüglicheren Beweis: die metrische Skandierung des Satzes, die uns genau die Zahl der Tonhebungen und der auf sie entfallenden Senkungen zeigt. Je mehr Tonhebungen im Verhältnis zu Senkungen, umso langsamer der Rhythmus, je mehr Senkungen im Verhältnis zu Hebungen, umso schneller der Rhythmus; oder in metrischer Terminologie ausgedrückt: je mehr

Jamben oder Trochäen, umso langsamer der Satz, je mehr Daktyle, umso schneller der Satz. Eine metrische Analyse und Paraphrase des Satzes ergibt nun das folgende Resultat: erster Satzteil 39% jambisch, 61% daktylisch; zweiter Satzteil 36% jambisch, 64% daktylisch; dritter Satzteil 31% jambisch, 69% daktylisch; vierter Satzteil 29% jambisch, 71% daktylisch – und schließlich fünfter Satzteil 41% jambisch, 59% daktylisch. Wir sehen also: die Sätze schwellen bis zum Doppelpunkt nicht nur in der Länge, sondern auch im Rhythmus, bis dann im Schlußteil der schwere Endsatz das ganze Gefüge rundet und die Bewegung allmählich ausklingen läßt. Eine größere Koordination von architektonischen und musikalischen Elementen wird sich kaum finden lassen.

Der Rhythmus aber ist nicht alles. Nicht weniger interessant ist uns die Tonkurve des großen Satzes. Verbunden nämlich mit der Rhythmusbeschleunigung ist eine progressive Stimmhebung, die mit dem Doppelpunkt der 13. Zeile ihr Ende findet. Bis zu dem Doppelpunkt ist die Tonkurve ansteigend; jeder der vier Satzteile steigt stimmlich von unten nach oben. Weil jeder dieser Satzteile auf den Schluß zielt und in sich kein Ende hat, wird die Stimme vor jedem Semikolon in die Höhe getrieben, denn nur so läßt sich beim Lesen der architektonische und logische Zusammenhang ausdrücken. Hinzu kommt noch, daß durch Einschaltungen und Einschübe von Satzteilen der Ton in Aufwärtsbewegung gehalten wird. Ganz deutlich wird dies vor der Einfügung der Parenthese (Zeile 8), wo unsere Stimme bis zu dem Wort „endlich“ stark in die Höhe getrieben wird, um den Zusammenhang mit dem nach der Parenthese Folgenden deutlich zu machen. Aber mit dem Doppelpunkt ändert sich die Tonkurve radikal. Es ist selbstverständlich, daß die Stimme gegen das Satzende zu heruntersinken muß. Aber Thomas Mann tut ein Äußerstes, um sie auf eine Tieflage zu drücken. Jede Tendenz zur Steigung, die in diesem letzten Satzteil liegen könnte, wird abgebogen. Durch den Einschub des Wörtchens „also“ nach dem Namen wird unsere Stimme fast ins Baßregister gedrückt. Der Ton muß herunter: er muß herunter bei „L.“, er muß herunter bei „Schlesien“. Gerade in dem Worte „Schlesien“ zeigt es sich auf das Frappierendste. Wir können es, dank seiner beiden völlig tonlosen Endsilben, gar nicht mit sich hebender Stimme sprechen. Man denke sich etwa „Brandenburg“ für „Schlesien“ gesetzt: „Provinz Brandenburg“ würde einem Ansteigen der Tonlage Vorschub leisten, „Provinz Schlesien“ macht ein Steigen der Stimme unmöglich. Und so zeigt sich denn auch vom Stimmlichen her, wie der Satz zu Ende läuft: er senkt sich gleichsam dem Punkt entgegen. Er schwingt nicht nur rhythmisch aus, sondern er mündet auch tonlich in der Tiefebene, die uns den Eindruck des Abschlusses, des endgültigen Finale, vermittelt.

Aber auch die Tonfarbe weist auf die meisterhafte Komposition des Satzes. Wir sahen schon, wie der Rhythmus den ersten und fünften Satzteil als Eckpfeiler etabliert. Nun, auch assoziationsmäßig sind diese beiden Teile als Rahmenstücke gleichsam einander zugeordnet. Es ist gewiß

kein Zufall, daß Aschenbachs Geburtsort in Schlesien liegt. Denn Schlesien ist ja *die* deutsche Landschaft, die im Bewußtsein des Lesers am engsten mit dem Namen Friedrichs von Preußen verbunden ist. So schließen sich auch vom assoziativ Leitmotivischen her Anfang und Ende des Satzes in eine große Einheit zusammen. Und diese selbe Einheit wird auch durch die Tonfarbe suggeriert. Nehmen wir die ersten Worte der beiden Satzteile, so wird uns die lautmäßige Ähnlichkeit nicht entgehen können. Es sind dunkle Laute, die uns hier wie dort als Akzentträger begegnen: au, a, o, u, ein ganz vereinzelt ä und überhaupt kein einziger Laut des oberen Registers, kein i, ü, e oder eu. Aufklang und Abklang ruhen lautlich auf Vokalen, die eine feierliche und ruhig gesetzte Färbung haben, die Satzsymphonie beginnt und endet majestätisch und schwer — *molto grave* würde die Musiksprache es nennen. Wir brauchen uns diesen Aufklang und Abklang nur laut vorzulesen, um ihre Parallelität, ihre Gemessenheit und ernste Ruhe, aus dem Klang zu erfühlen: „der Autor der klaren und mächtigen Prosa“ und „Gustav Aschenbach also wurde zu L.“ Volltönend beginnt der große Satz, volltönend endet er — ein kurzes Stück deutscher Prosa, aber in seiner stilistischen Vollendung ein Stück Architektur auch, ein Stück musikalischer Komposition.

Ich will hoffen, daß die Gründlichkeit, mit der wir diesen einen Satz gelesen haben, dem „Unterhaltenden“ keinen Abbruch getan habe. In jedem Fall kann ich mich auf Thomas Manns Wort im *Zauberberg* berufen, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei. Das Spiel, die Anspielung, die geheimnisvoll versteckte Assoziation allein lassen uns, so versichert der alte Thomas Mann in seinem *Josephsroman*, an die Tiefen der menschlichen Existenz rühren. Sicher aber sind sie es, die uns an die Tiefen des Kunstwerks rühren lassen. Und darum stehe am Schluß das schöne Bekenntnis des biblischen Helden zu Spiel und Anspielung, wie wir es in *Joseph der Ernährer* finden, es stehe hier, weil in ihm das Entscheidende gesagt scheint, was sich über Stil — sei es nun Lebensstil oder Kunststil — sagen läßt: „Die liebste und lieblichste Form des Spielens aber war ihm die Anspielung; und wenn es anspielungsreich zugeht in seinem aufmerksam überwachten Leben und die Umstände sich durchsichtig erwiesen für höhere Stimmigkeit, so war er schon glücklich, da durchsichtige Umstände ja nie ganz düster sein können.“



GUSTAV FRENSSEN IN RETROSPECT

FRANK X. BRAUN
University of Michigan

With the death of Gustav Frenssen on April 19, 1945 there came to an end a long and, for many observers, somewhat bewildering career. Those who had thought of Frenssen only as the author of *Jörn Uhl* were surprised to learn that the works of this former Dithmarschen pastor are banned from the libraries of Occupied Germany; others who still remembered the novelist's lecture tour in the United States in the early 'twenties and who saw in the man who wrote the *Briefe aus Amerika* (1923) a representative of the best of German democracy, unbelievably took cognizance of his apparently sudden shift into the National Socialist camp. Since Frenssen has played a role of more than minor importance in recent German letters, it may be of interest to re-examine and re-evaluate briefly the writer and the man. In so doing an attempt shall be made to find some sort of key to some of the puzzling aspects of the novelist's work and career. To dismiss him simply as an opportunist would be begging the question and would explain nothing; for no matter what Frenssen's shortcomings as a thinker may have been — and they were serious and tragic ones — the naive sincerity of the man was never doubted, not even by his severest critics,¹ and it is the the very contradictions that he exhibits that pose the problem.

It seems to be generally accepted that Frenssen owes his place in literature to his portrayal of the life of the provinces, or of one province, his native Holstein. Hence the man and his work are conveniently classified in the nondescript category of *Heimatkunst*, of "regional art." True enough, the subjects which Frenssen has treated with the deepest devotion and with the greatest success deal with small-town and rural life. He excelled in depicting the modest virtues, vices and problems of humble folk, of the common man; but in comparison with the legion of regional writers it must be added that Frenssen's perception of things and characters is remarkable for its keen directness and fresh vigor, for its immediate grasp of individual traits in a multiplicity of manifestations. His characters fit inseparably into the setting in which they are placed and some of them, however particularized, possess something of the quality of a type; their humanity broadens their significance so that in the very best of them the common basis of a whole class and of a whole people is visible. Such figures are numerous enough to testify to a remarkable creative power — within certain limits.

¹ "Frenssen war ein liberaler Theologe von schöner Unabhängigkeit, ein Volkserzieher von den reinsten Absichten und der schlechte Verwalter eines bedeutenden epischen Talents . . . ; zu der Unternehmungslust seines Selbstvertrauens, das leicht in Wurf und Schwung geriet, fehlte ihm die andere Gabe des Mißtrauens, die der Künstler nicht minder haben muß. So hat er sich mit allen Erfolgen aus der Literatur herausgedichtet." Arthur Eloesser, *Die Deutsche Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart*, Berlin, 1931, p. 505.

Frenssen has given us three great books that will assure him his niche in German letters: one the indestructible *Jörn Uhl* (1901), another the story of that splendid country parson Adam Barfood, *Der Pastor von Pogensee* (1921), a German counter-part of the *Vicar of Wakefield*, and finally the monumental autobiographical *Otto Babendiek* (1921). The first one, *Jörn Uhl*, perhaps his purest triumph, unfolds within the narrow sphere of a Dithmarschen farm; but this "regional" novel is not only of national but of recognized universal appeal and significance. On a locally broader basis stands Adam Barfood, the pastor of Pogensee; his problems are those of the community and, by symbolic implication, those of the nation. In the midst of turmoil, upheaval and suffering this magnificently human parson stands undaunted, a man of action and of the spirit, interpreting God and the world. In *Otto Babendiek* Frenssen attains once more, for the last time, the heights of his potential epic powers. This work, because of its forbidding length, less well known than many of his minor efforts, is perhaps the novelist's most serene creation. On the basis of its intellectual scope and literary excellence it might fittingly be called a northern counterpart to *Der grüne Heinrich*.

There are a number of lesser novels, most of them "Entwicklungsromane", in which German literature is so rich. They, too, demonstrate that Frenssen knew man and woman, young and old, that he had at his disposal a seeming inexhaustible store of illustrative anecdotes, that with whatever shortcomings they may be afflicted, their author did have the genius of the story-teller. Too many of them, however, as has not yet been sufficiently emphasized, merely repeat the "Jörn Uhl" pattern with different milieus and changed roles. *Klaus Hinrich Baas* (1909), *Die Brüder* (1917), *Lütte Witt* (1924), *Dummhans* (1929), and *Meino der Prabler* (1933) — in all of these the successful "Uhl" recipe shines through, but none of them equals or even approaches the abiding excellence of the prototype. Unlike Thomas Mann who, guided by a profound artistic instinct, set out to conquer new fields after his *Buddenbrooks*, Frenssen failed to realize that he could not surpass himself in the "Uhl" method and direction, and that if he persisted he could only imitate himself. This self-imitation is to blame for the decline of Frenssen's popularity in the 'twenties, although he chose to ascribe it to extraneous political circumstances.²

Gustav Frenssen's work, even at best, has its limits, and these are obvious enough. Not only sociologically, but also psychologically, his special field is strictly that of the provincial lower middle class, the world of the *Bauer* and the *Kleinbürger* in which cultural refinement is unknown, intellectual processes are direct and simple, and complexity is restricted to feelings. The very nature of the subjects he treated, the

² *Möven und Mäuse*, p. 289; *Vorland*, p. 97. (Frenssen's books, with the exception of *Die Dorfpredigten*, Göttingen, 1899-1902, and *Der Glaube der Nordmark*, Stuttgart, 1936, were published by G. Grote, Berlin).

characters he created and the public for which he professed to write admit and, indeed, demand simplicity. Witness, e. g., the wood-carver's technique employed in *Peter Moor*. At times, however, the atmosphere of provincial calm seems to be not purposefully created by a knowing artist, but to be concurrent with a provincially limited outlook inherent in the author himself, which becomes especially apparent when he attempts to grapple with problems alien to his native sphere. Furthermore, his art, although perfectly adapted to the subject matter and submitting to its laws—minute slowness, even heaviness which permits of a deliberate statement of facts—does not at all times satisfy the demands of taste; worse yet, it leaves the subtler reactions and activities of mind outside its devices and its effects.

Frenssen's art, in spite of its limitations, is nevertheless singularly sure as to its main intent and purpose, and it is exactly on this account that he often went astray, not always subjecting his spontaneous manner to the control of a sufficiently exacting artistic conscience. His art was time and again, either discreetly or openly, guided by utilitarian purposes, for he was and intended to be both artist and "Kulturpolitiker." He was, in the role of either story-teller or publicist, for better or for worse, basically a collaborator in the solution of contemporary problems. And there were plenty in his lifetime. Before attempting to probe into the psychological basis of this characteristic trait in Frenssen's books and personality, — the major purpose of this study — it might be well to recall briefly the principal fields in which the novelist's urge to make himself heard was active. Frenssen developed definite ideas in religion and ethics, particularly in sexual ethics, racial and social hygiene and education, and he had some notions even in economics and an attitude in politics.³ We find these embodied in their most outspoken programmatic form in his three books of aphorisms⁴ and also, more or less disguised, in some of his novels. During the last ten years of his life he completely dispensed with the epic cloak, and wrote works of an outright propagandistic nature.⁵

The urge to help, to propagandize, to spread the ideas which in his opinion ought to be made known and to prevail, was at all times strong in Frenssen. He was fully conscious of it and as an artist he should have taken warning, yet under some inner compulsion he sent books out into the world which he had not permitted to ripen into authentic, autonomous works of art. One of these is *Hilligenlei* (1905). In this so-called novel the author's message is far from being completely fused with his creative experience of the work as was the case, for instance, in Hauptmann's *Die Weber*. In *Hilligenlei* the author's ideas are forcibly wrung from characters in action, either in the form of utterances or worse yet,

³ Discussed in detail in F. X. Braun, *Kulturelle Ziele im Werk Gustav Frenssens*, Ann Arbor, 1946.

⁴ *Grübeleien* (1920), *Möven und Mäuse* (1927), *Vorland* (1937), sometimes referred to by Frenssen as "Bekenntnisbücher".

⁵ *Der Glaube der Nordmark* (1936), *Der Weg unseres Volkes* (1938), *Recht (oder Unrecht) — mein Land* (1940).

in a more than one-hundred-page-long dramatized "Wissenschaftsbericht."⁶ Again in *Der Pastor von Poggsee*, when Frenssen was full of fresh enthusiasm and glowing faith in the German Republic, the propagandist overpowered the artist with the result that the valiant Adam Barfood is allowed to read a speech of thirty pages. One wonders which came first in the author's conception, the speech or the character of the speaker. It is true, Frenssen regretted both of these outbursts later on, but their occurrence alone is indicative of a tell-tale conflict of forces and drives within him which need but be uncovered in order to give us an understanding not only of his art, but also of the man and of the contradictory course of his career.

The obvious explanation of the conflict visible in Frenssen, as one of his biographers⁷ has already pointed out, seems to be the struggle for predominance between his social and his aesthetic self, or to put it bluntly, the conflict between the reformer and the artist. The philosophical faith — for a faith it is — which unites the social and the aesthetic poles of Frenssen's personality is one which most perfectionists who profess to follow in Goethe's footsteps have in common — namely idealistic evolutionism. Frenssen calls this Weltanschauung "Sinnnglauben" or "Dennoch-Glauben",⁸ the belief that, contrary to appearances, all existence has not only meaning but also direction, that it is destined to evolve gradually but inevitably toward higher forms. He is furthermore convinced that it is the purpose of art and the duty of the artist actively to participate, each one in his own way, in this evolutionary process. The artist, in his conception, is something of an "accoucheur" of progress and evolution. Wilhelm Alberts expresses it as follows:

Frenssen erstrebt so etwas wie ein irdisches Paradies
Und Frenssen will uns nicht etwa durch seine Kunst dies Ziel selbst vor Augen führen . . . sondern er will den Weg zu diesem Ziel zeigen. Er will die Hindernisse forträumen, die ihm entgegenstehen, er will zur Tat, zum Kampf für dies Ziel auffordern. Diese Kunst ist in erster Linie nicht ästhetisch sondern ethisch gerichtet.⁹

Since the present, however, is the only aspect of the evolutionary process accessible to us, it becomes practically axiomatic for Frenssen that his art, to be true to itself, must have a direct relationship with the social and cultural tasks of the time. And indeed, the subject of his books — following closely the unfolding history of his people, step by step, to the bitter end — is documentary proof to this artistic faith. The specific problems which he chose from a multitude of issues were naturally those

⁶ Chapter 26, *Hilligenlei*, "Das Leben des Heilands, nach deutschen Forschungen dargestellt: die Grundlage deutscher Wiedergeburt."

⁷ Wilhelm Alberts, *Gustav Frenssen*, Berlin, 1922.

⁸ Cp. *Grübeleien* (14. Tausend), p. 296; *Möven und Mäuse*, pp. 300, 349; *Der Glaube der Nordmark*, p. 101.

⁹ Wilhelm Alberts, *op. cit.*, p. 209 f.

most intensely reflected in his own experience, making complete integration possible.

At the same time Frenssen was fully aware of the dangers inherent in an artistic credo of this nature. He, too, felt that the fusion of the "Kulturpolitiker" and the novelist must not be consummated at the expense of aesthetic values. His creative self was therefore constantly on guard, though not always strong enough, to repel the encroachments of the preacher, the pedagogue and reformer within him. Traces of this conflict are to be found above all in his "Bekenntnisbücher." Thus, for instance, while at work on what ultimately turned out to be his most tendentious novel, *Hilligenlei*, he surprisingly enough directed the following admonition to himself: "Das neue Buch (Hilligenlei) soll alles enthalten . . . , soll also von der Hölle bis zum Himmelreich reichen . . . , " but "keine Tendenz und Zornausbrüche, keine Pädagogik oder Religion."¹⁰ Or, looking back to *Der Pastor von Poggsee* with its palpable political sermon, he wrote to his friend and literary critic Theodor Böhner: "Ich danke Ihnen herzlich für die Besprechung des Poggsee. Ich bin nicht mehr so recht froh über das Buch . . . "¹¹ Again, a few years later, in his "Rezept für die Erzählung 'Otto Babendiek'," he found it necessary to remind himself: "Ursprünglichkeit, letzte Einfachheit, Klarheit, ganz ohne Tendenz . . . "¹² With the exception of the above mentioned activist outbursts and not infrequent didacticisms, Frenssen did in a good measure succeed in controlling his tendentious inclinations. There is one "Tendenz," however, with which all of his works are inevitably shot through, namely his Weltanschauung. To be sure, the certainty with which, after many trials and tribulations, his exemplars finally attain this, i.e. his, view of life, often enough comes close to being monotonous. Nevertheless, Weltanschauung, the inner man and his relation to God and the world is to Frenssen the heart of the matter. It is, accordingly, the very sphere in which Frenssen as a writer of social novels moves.

Wilhelm Alberts expressed the conviction in 1922 that the novelist was approaching a synthesis of the two opposing forces within himself, that he was on the way to Gottfried Keller's view of art.¹³ Alberts was a poor prophet; for the last ten years of Frenssen's life are marked by an unprecedented eruption of activism. The reformer completely overpowered the artist. The seeker after form and beauty is silent from 1935 on, and the conflict is indeed solved. What Goethe said to Eckermann about the politician Uhland, "Geben Sie acht, der Politiker wird den Poeten aufzehren Mit seinem Gesange wird es aus sein,"¹⁴ applied also to Frenssen. In 1933 we find the first National Socialist hero in the mediocre novel *Meino der Prahler*. "Meino" was written according to

¹⁰ *Grübeleien*, p. 261.

¹¹ Theodor Böhner, *Freundschaft mit Gustav Frenssen*, Berlin, 1938, p. 87.

¹² *Vorland*, p. 80.

¹³ Wilhelm Alberts, *op. cit.*, p. 261.

¹⁴ In March, 1832; cp. *Goethe's Gespräche*, ed. by F. Frhr. von Biedermann, 2d ed., Leipzig, 1909-11, IV, 405.

the "Jörn Uhl" pattern, for like all the other "Jörns" he has to go through "Grauen und Not . . . um ein ganz rechter Mensch zu werden."¹⁵ Frenssen then lets him join the Party. *Geert Brügge* (1934) and *Prinz Wilhelm* (1937) are two insignificant dramatic attempts, and even Numme Numsen passes them over with the words: "Was Frenssen zu sagen hat, hat er als Erzähler gesagt."¹⁶ Frenssen was then in his seventies; were his creative powers weakening? Are we now dealing with "Alterswerke"? Two more non-fictional works in this period would indicate, that whatever he had lost, it was not the power of the word. Both *Der Glaube der Nordmark* (1936) and *Der Weg unseres Volkes* (1938) are works of propaganda, their style is that of the "Volksbuch," and in directness of approach and expression, in simplicity and vigor they are equal to some of Frenssen's best efforts. In *Der Glaube der Nordmark*, a work carried by the typical Frenssen enthusiasm for that which is new, the aging novelist placed the weight of his name and prestige behind a new religious movement, "die deutsche Glaubensbewegung." In this Neo-Germanic faith he saw the culmination of his own attempts at religious reforms and he endorsed and popularized the program of the new sect which at that time sought to attain the legal status of a third confession. This new faith which, as a matter of fact, stood squarely on a National Socialist and racial basis found its most effective propagandist in Gustav Frenssen, and *Der Glaube der Nordmark* became the bible of the movement. The second propagandistic work, *Der Weg unseres Volkes*, deals with German history, "Geistes- und Kulturgeschichte" as seen from the National Socialist point of view. In order to characterize the nature of this book, which was obviously intended and used as an elementary school text, only the last paragraph needs to be quoted:

Die Enkel und Nachfolger des jetzt lebenden Geschlechts werden noch mehr staunen als wir, die jetzt Lebenden, über die großen deutschen Dinge, die durch den einen deutschen Mann geschehen sind! Und sie sollten achtgeben, von Geschlecht zu Geschlecht als auf ihr Teuerstes, daß es weiter bestehe in seinem ganzen reinen Willen und Mut! Das Dritte Reich der Deutschen, das Reich Adolf Hitlers, das germanische Reich deutscher Nation.¹⁷

Frenssen's last known publication, filled with fierce hatred for England, *Recht oder Unrecht — mein Land* (1940) has been described by Roy Temple House as:

A painful book . . . written under the influence of intense and abnormal excitement, in a condition which is acutely pathological. [He] . . . was so depressed by Germany's wrongs and sufferings . . . that he shut his eyes and gripped Adolf Hitler's coattails tight, like a highly emotional Christian clinging to the cross.¹⁸

¹⁵ Numme Numsen, *Gustav Frenssen*, Stuttgart, 1938, p. 83.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Der Weg unseres Volkes*, p. 242.

¹⁸ *Books Abroad* XV (1941), 184.

Thus, with a pathological undertone, ended the literary career of a gifted writer who, despairing of the creative power of art, impatiently embarked upon mere crusading.

There remains but one question to be asked: What factor in Gustav Frenssen's mental and emotional structure will explain this life-long struggle between his aesthetic and his social selves? Or are they, rather, two different aspects of one and the same force within him, of some inner necessity of existing which, as literary activism, might account for the Frenssen phenomenon in its entirety?

The answer, which will here be analyzed, is to be looked for in Frenssen's neurotic constitution, plus certain compensatory mechanisms arising from it. This view, of course, stands in sharp contrast to the portrait of the novelist as painted by his chief biographers. It should, however, not be overlooked that neither Alberts nor Numsen were bent on strict objectivity.. Alberts' afore-mentioned Frenssen book is very obviously what he intended it to be — "ein Buch der Bewunderung, der Liebe"¹⁹ — while Numsen's two publications²⁰ have the avowed purpose of re-interpreting and introducing the writings of the septuagenarian to the young generation of 1933. Out of these latter two attempts at regeneration and recasting the novelist, as could well be foreseen, emerges as a rugged National Socialist "from way back." However, Frenssen's amazingly frank confessions in his "Lebensberichte,"²¹ isolated but pregnant remarks in his "Bekennnisbücher" and also certain distinctly autobiographical figures in his novels²² point to the conclusion that the real Frenssen was anything but what his publicists presented him to be. He was not, as Hans Franck described him, "ein ganz mächtiger Kerl, ein im Freiland ungehindert und ungeschoren aufgewachsener, für sich allein stehender, schicksalgeschüttelter, unbeugsamer Mensch"²³ — on the contrary, he was a brooder, a man whom the adverse realities of life at times nearly crushed, a hyper-sensitive introvert who occasionally entertained thoughts of suicide.

As H. W. Sheldon points out, "It seems that the person who is likely to become neurotic is one who has experienced the culturally determined difficulties in an accentuated form, mostly through the medium of childhood experiences, and who has consequently been unable to solve them or has solved them only at a great cost to his personality."²⁴ Frenssen's childhood is depicted as a veritable paradise by Alberts who states that "Frenssen hat eine glückselige Kindheit gehabt,"²⁵ claiming "daß er als ein freies, frohes gesundes Naturkind inmitten der geliebten Heimat auf-

¹⁹ Wilhelm Alberts, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ Numme Numsen, *Gustav Frenssen: Der Kämpfer für die deutsche Wiedergeburt*, Berlin, 1933; *Gustav Frenssen: Entfaltung eines Lebens*, Stuttgart, 1938.

²¹ Scattered through *Grübeleien* and *Möven und Mäuse*.

²² E. g. Kai Jans, Otto Babendiek and others, contrasting strongly with Frenssen's typical "Wunschbild" Adam Barfood.

²³ As quoted from the *Weserzeitung* in the publisher's appendix to *Vorland*.

²⁴ H. W. Sheldon, *The Varieties of Temperament*, New York, 1942, p. 290.

²⁵ Wilhelm Alberts, *op. cit.*, p. 39.

gewachsen."²⁶ The testimony from Frenssen's own pen differs, indicating that he was rather an introspective, highly sensitive boy,²⁷ insecure in his relation to himself and the world around him, a child brought up in the midst of economic and emotional insecurity without a father ideal to emulate.²⁸ He was a boy with a marked inability to face the ruder aspects of reality,²⁹ and who therefore, by a defense mechanism, took refuge in the rich life of his phantasy. Even so, seclusive and unobtrusive, he longed wistfully to mingle with and become a part of the surrounding social world.³⁰ This shy and physically frail dreamer grew up in a rugged rustic environment, not recognized as an equal by his rough and ready boyhood companions. Frenssen was not necessarily a neurotic child, but the combined effects of extreme introversion and hypersensitiveness, of emotional maladjustment and of social awkwardness made him emerge from childhood with pronounced feelings of inferiority and inadequacy.³¹ "Ich empfand diese meine unfähige Kindheit so heftig und peinlich, daß ich mit der ganzen Welt fertig war, und tagelang, wie ich an ihren Augen sah, die Sorge meiner Mutter war."³²

The years in the village school made Frenssen increasingly conscious of the fact that he was different from the others, that his mind seemed to live in another world. Characteristic of pronounced introversion is this bit of veiled autobiography from one of the novels: "Nur zuweilen, wenn ich mich vergaß, riß ich die Tür meiner Seele auf und schrie meine Verwunderung hinaus. Dann lachten die Leute. Ich habe in viel höhnische Gesichter sehen müssen, Heinke, von meiner Kindheit an bis jetzt."³³ In his own as well as in the opinion of his teachers he was untalented,³⁴ and his compensatory attempts, such as excelling in original compositions or telling phantastic stories were often met with ridicule.³⁵ When belatedly entering the Lateinschule in a neighboring town, he was three years older than his classmates and for eight years he was subjected, like Friedrich Hebbel, to the humiliating experience of "Freitische." The only bright

²⁶ *Ibid.*, p. 261.

²⁷ *Hilligenlei*, pp. 49, 81.

²⁸ Frenssen's mother hovered throughout her life on the psychotic boundary. She suffered from periodic fits of melancholia and only her husband's steadfast devotion prevented her from committing suicide, the way out which several of her near relatives had already taken. Frenssen's father was the exact opposite: carefree and optimistic, but impractical and economically untalented. There were scenes between the parents in which the children were solidly aligned against the mother (*Grübeleien*, pp. 110-115). While the boy Frenssen understood his mother, he saw something of a stranger in his father (*Grübeleien*, p. 162), but at no time were there demonstrations of affection between him and his parents. "Ich habe mit meinen Eltern nie Zärtlichkeiten gewechselt . . . Als meine Mutter älter wurde, erinnere ich mich, daß sie mich einmal umarmte" (*Grübeleien*, p. 138).

²⁹ *Hilligenlei*, pp. 81, 103.

³⁰ *Möven und Mäuse*, p. 17.

³¹ "In character neurosis it is invariably found that the foundation of anxiety started in early childhood, or at best that the foundation of what I have called basic anxiety was laid at that time." Karen Horney, *The Neurotic Personality of Our Time*, New York, 1937, p. 77.

³² *Grübeleien*, p. 167.

³³ *Hilligenlei*, p. 388.

³⁴ *Grübeleien*, p. 122.

³⁵ *Hilligenlei*, pp. 59, 67.

spots in all these years were the hike home over the week-end and his relationship to one teacher, "der mich nicht als einen wunderlichen und zuwideren, sondern als einen merkwürdigen Menschen betrachtet hat."³⁶ Much of Frenssen's later embittered criticism of the humanistic ideal of education as well as his school reform proposals have their roots in these years of frustration.

It would seem that Frenssen's love affairs before his marriage were in no way suited to increase his self-confidence. His sense of frustration and inadequacy was rather accentuated by his romantic experiences and his subsequent role, which he himself depicts, as a young father confessor has all the earmarks of a typical compensatory device.³⁷ Also his obvious overvaluation of all vitalistic values, of the whole field of human biology and more specifically his repetitious overemphasis of the beneficial aspects of natural and relatively unrepressed relations between the sexes might very well be explained as Walter Gonser has attempted to do, namely to the effect "daß die fehlenden Werte aus dem Gefühl des Entbehrens heraus eine Überbewertung erfahren, daß in dem Streben einen Mangel auszugleichen, diese Werte als oberste auftreten."³⁸ In regard to Frenssen's liberal reform proposals in sexual ethics, arising, as he indicated, out of his sympathy for those who suffer under the yoke of bourgeois ethics,³⁹ one is reminded of Thoreau's acute remark: "I believe that what saddens the reformer is not his sympathy with his fellows in distress but, though he be the holiest son of God, is his private ail."⁴⁰

The independence of university life brought no relief from frustration. Frenssen was lonely and unhappy in Tübingen, Berlin and Kiel. The incipient writer who had made his first literary attempts while living in Storm's room in Husum as a *Gymnasiast*, took no notice of Berlin's turbulent literary life in the course of the two years he attended the University there (1887-1888). He was too preoccupied with discovering life — "die gewaltigen Erlebnisse des Weibes und der Großstadt . . . rissen mich ganz hin."⁴¹ His general condition of emotional distress, however, was if anything increased, became nearly pathological during these years. Heavy debts, he relates, which he could never hope to repay out of his

³⁶ *Grübeleien*, p. 173.

³⁷ *Ibid.*, pp. 195-217; 319-334.

³⁸ Walter Gonser, *Gustav Frenssens sittliche Anschauungen dargestellt am "Otto Babendiek"*, Diss. Marburg, 1931, p. 45.

³⁹ "Das ist nämlich der Grund meiner sexuellen Anschauung und die Art meiner Schuld, daß ich Mitleid habe mit den Darbenden, mit den unschuldig sexuell Leidenden, mit den von einer schmutzigen und gemeinen bürgerlichen Moral von Liebe, Kindern und vielem Leben Ausgeschlossenen." *Möven und Mäuse*, p. 185.

⁴⁰ Henry David Thoreau, *Walden*, Universal Library, New York, 1910, p. 101. Cp. Frenssen at another place: "Ich war achtzehn und schon ein Mann, und durfte es in Wirklichkeit nicht sein, weil die bürgerliche Sitte es verbot, zu sein und zu tun, was die Natur, die doch von Gott gegeben ist, konnte und wollte. Da habe ich mir Seele und Gewissen blutig gerissen. Seitdem hasse ich die bürgerliche Sitte, die feige Mörderin, mit ihrer verlogenen, verbogenen und schmutzigen Frömmigkeit und Gerechtigkeit." *Möven und Mäuse*, p. 83.

⁴¹ *Grübeleien*, p. 317.

future pastor's salary, and a weak constitution which made him fear an early death, "belasteten mein Gemüt, das ich von der Schwermut der Mutter geerbt hatte, aufs heftigste, ja oft so stark, daß es zu vielen schlaflosen Nächten und zeitweilig zu Angstzuständen kam."⁴²

These, then, are some of the darker aspects of Frenssen's childhood, youth and early manhood as he confessed them himself. There being no evidence to the contrary, we have no reason to doubt the sincerity and accuracy of his reporting. The chief impression seems to be one of instability, anxiety and frustration together with their concomitants: a deep-seated sense of inferiority and lack of self-confidence. The imprint of these years stayed with Frenssen all his life, and left its mark on his personality and on his writings. Strangely enough, while his biographers deliberately ignore these character-molding influences, Frenssen himself, again, reveals them with perfect frankness, proving that even he, an "analyst of souls" as he liked to refer to himself, was far from being aware of all the defense-mechanisms and compensatory devices to which he subconsciously had fallen prey. He was, however, aware of the profound influence of the experiences in childhood and adolescence in a general way, for he wrote in the autobiographical *Otto Babendiek*: "Die Jugend gibt dem ganzen Leben sein Zeichen" (p. 929), or: "Jeder Mensch, auch der stärkste, zehrt und lebt zeitlebens von seiner Jugend" (p. 237), and he was not afraid to draw the conclusion: "Ich bin schwer geschlagen worden, bis zur geistigen Betäubung und Verwirrung, durch die Geschehnisse meiner Kindheit" (p. 704). In the face of such evidence the superfluous embellishments, not to say falsifications, of the Frenssen biographers seem somewhat ridiculous. Numsen, following in Alberts' footsteps, repeats after him, "eine freie und schöne Kindheit hat der Dichter gehabt,"⁴³ and Alberts himself, in blind and shallow admiration, refers to Frenssen, a man with definite neurotic tendencies by his own admission, as "eine harmonische Seele," "ein Stück ursprünglichen Germanentums . . . ursprünglicher Natur"; he sees only "Einklang und Harmonie."⁴⁴

After a number of uncomfortable years as a country pastor, Frenssen experienced what might be termed an inner liberation. He discovered that he could write, that he had a talent for literary form, and thus he found escape from his frustrations, emotionally as well as financially, in self-expression. His physical and mental well-being improved and his self-confidence increased; he experienced the healing force of a catharsis through communication. With intense satisfaction he noticed that other anguished human beings, thousands of them, partook in this catharsis and liberation through his works, and so he went on. Creative confession, i. e. self-revelation and self-justification is, therefore, at the bottom

⁴² *Ibid.*, p. 318.

⁴³ Numme Numsen, *op. cit.*, (1938), p. 14.

⁴⁴ Wilhelm Alberts, *op. cit.*, pp. 260-272.

of so many of Frenssen's stories. Far from making concessions to the popular taste of the moment,⁴⁶ he could not but react overtly to contemporary stimuli, in self-defense, in order to achieve and to maintain his existential equilibrium, for what had marked the lad in his native village — being nakedly exposed to his environment in a psychological sense — was still part of the mature writer. Frenssen would have perished, could he not have grappled with life in his books. Inevitably did this catharsis combine with a feeling of kinship and self-identification with all those who suffered similarly, making him the champion of the disinherited in the social order, be it in the economic, political or sexual sphere. He was able, by merely expressing his own anguish and revolt, to speak articulately and plastically for many torn and tortured souls and thereby help them in meeting the practical and spiritual needs of life.

Frenssen, in finally finding, at the age of thirty-three, his true calling in the world of letters, had thereby seemingly eliminated the major source of his frustrations, namely the discrepancy between potentiality and accomplishment. But by this time the basic anxiety, the incessant feeling of inner insecurity, whether hereditary, as Frenssen thought, or acquired, had become an integral part of his personality structure.⁴⁶ After he had published his *Dorfpredigten* and *Die drei Getreuen* he confessed: "Das Selbstbewußtsein, den Stolz, den ein zweiundzwanzigjähriger Mensch hat, wenn er ein Kind in die Welt gesetzt hat, hatte ich noch nicht als ich vierzig war,"⁴⁷ and only after *Jörn Uhl* had brought him fame and fortune, "da ging ich zum ersten Mal in meinem Leben mit leidlicher Sicherheit durchs Dorf."⁴⁸ But even then visions of impending disaster constantly lurked in his mind,⁴⁹ and about 1909 he gave a plastic description of one of his recurring suicidal moods.⁵⁰ He envied the dead resting in their graves and added: "Ich wollte, ich wäre auch so weit."⁵¹ After the publication of *Hilligenlei*, at the very height of his fame, when his "Christusbild" was being discussed in every pulpit in Protestant Germany, he pointed to the low ebb of his self-assurance: "Ich habe keine so große Freude an meiner Natur, daß ich sie fortsetzen möchte, sei es als Vater oder in einer Selbstdarstellung."⁵²

⁴⁶ J. G. Robertson, *A History of German Literature* (new and revised ed.), p. 628; also Johann Numbauer, *Die deutsche Dichtung der neuesten Zeit*, Freiburg i. B., 1931, I, 617 and others.

⁴⁷ "Fritz Reuter hatte den Quartalsuff, der eine schreckliche Krankheit ist. Ich habe die Quartalschwermut, die auch schrecklich ist. Es dauert vier bis sechs Tage, genau wie die Erscheinung des Quartalsuffs." *Grübeleien*, p. 119 (written around 1898).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁹ *Möven und Mäuse*, p. 243.

⁵⁰ "Ich sehe immer irgendwelche Not und Unglück vor mir. Es vergeht kein Tag, daß ich nicht dicht vor meinen Augen ein Unglück sehe, das über mich oder die Meinen oder andere kommen könnte." *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 165.

⁵² *Ibid.*, p. 204.

⁵³ *Ibid.*, p. 5.

Reference has been made to isolated autobiographical figures in Frenssen's books. Apart from these, however, his characters reflect very little of his neurotic tendency. On the contrary, vital, vigorous and self-confident men and women who master life, men of action predominate in his stories: "Ich habe immer meine Freude gehabt an Menschen, wie ich selbst nicht bin, an den selbstsicheren, lebensmutigen, lebensklugen."⁵³ There are several reasons why Frenssen deliberately and consciously portrayed figures who represented the very opposite of his own personality traits. Not unlike Nietzsche and apparently equally consciously, he made a virtue of his weaknesses and necessities. Nietzsche wrote in *Ecco Homo*: "Ich machte aus meinem Willen zur Gesundheit, zum Leben, meine Philosophie. Denn man gebe acht darauf: die Jahre meiner niedrigsten Vitalität waren es, wo ich aufhörte Pessimist zu sein: der Instinkt der Selbstwiederherstellung verbot mir eine Philosophie der Armut und Entmutigung."⁵⁴ In *Möven und Mäuse*, Gustav Frenssen once jotted down a sketch of a psychopathic farmer of his acquaintance who suffered of an extreme feeling of inferiority and inadequacy and who subsequently committed suicide. "Warum habe ich sie [such figures] nie dargestellt," he asks himself. "Wohl weil ich selbst unter dieser Scham und Scheu, diesem Gefühl des 'Imwegeseins' schwer gelitten habe und noch darunter leide, und das Tapfere in mir betonen und in andern Menschen darstellen mußte, damit ich Mut behielt und auch andern Mut machte, damit sie nicht kämen 'an diesen Ort der Qual'."⁵⁵ And about 1914 he confessed again: "Ich schrieb meine Bücher aus Lebensfurcht, so wie Kinder im Dunkeln singen, damit sie die Töne der Nacht nicht hören."⁵⁶ The conclusion is therefore justified that his works arose from his lacks, that they are clearly products of compensatory mental processes. On the basis of evidence of this nature, which could be multiplied at will, it would seem that the current Frenssen biographies stand in need of severe revision. It becomes further evident that Frenssen's neurotic tendencies, not to say neuroses, as revealed by himself, not only must become an essential part of any true analysis of the man and his work, but that these tendencies, their ramifications and implications, might also help to interpret some external aspects of his career as a writer.

Before attempting the latter, however, there is need for a word of clarification. The purpose of the present analysis was primarily to gain an insight into the workings of the novelist's mind and to uncover a portrait of the inner man more accurate than the one furnished with so much loving care by the best-known biographers. The laying bare of definite neurotic tendencies, of course, cannot in itself serve as a basis for any normative judgment of Frenssen's novelistic achievement. But the eluci-

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Nietzsches Werke* (Klassiker Ausg.), Stuttgart, 1921, VIII, 318.

⁵⁵ *Möven und Mäuse*, p. 86.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 235.

dation of the forces that drove him to this form of self-expression can explain the direction and purpose of his writings, the reason for his choice of subjects and for certain excesses and mannerisms. The appraisal of the writer's genius, the aesthetic evaluation of his works are, to be sure, subject to laws of a different order. It is quite probable, however, that had Frenssen been all "Einklang und Harmonie," he might have been but a contented and aesthetically inclined country parson writing, if at all, in the style and spirit of *Die Sandgräfin* and *Die drei Getreuen*, his innocuous first two novels. What accounted in a great measure not only for the magnitude of his production, but also for the emotional depth of his books was the impelling and relentless force of his neurosis.⁵⁷

To return to the old question: How are we to explain the "struggle" between Frenssen's two souls, the aesthetic and the ethical directions of his art, and the so-called literary activism resulting from it? Is there actually a conflict between the seeker after beauty and the man of action? Above all, is Frenssen intrinsically a man of action? The last question must plainly be answered in the negative, for any man who prays: "Ihr guten Geister alle, helft mir, daß ich zu Taten komme; denn Taten allein die machen ein krankes Leben wieder gesund,"⁵⁸ is not a man of action but rather an admirer of action. And this admiration, as was indicated by the comparison with Nietzsche, is simply an overvaluation born out of weakness. On the other hand, if there was no such man of action, there was no such conflict. There was only one force that drove Frenssen forward which, after originally taking on the form of literature pure enough in the pursuit of beauty, promptly turned into a desire to do something with his tested pen, about what he called "ungerechte Zustände," with whose victims he could so easily identify himself — "literary activism." But there was too much strong and repressed personal feeling in him not to sacrifice artistic values when the urge to help became all-powerful. Nor did it seem to matter much that such direct activism might on occasion defeat its own purpose, as was the case in *Hilligenlei*.⁵⁹

Frenssen's career as a publicist must, by all normal standards, be described as checkered. Like many persons whose self-esteem is abnormally low, he felt the necessity of aligning himself with a cause, a movement or a leader. The necessity itself became a fixation, not any one cause. Many were the movements with which the novelist aligned himself in the course of his long life,⁶⁰ and many were the attempts to draw Frenssen into one camp or another in order to make use of his recognized

⁵⁷ "Hätte ich nicht alle zwei Jahre eine neue Not und also einen neuen Zorn, sollte ich nur aus Lust am schönen Gestalten schreiben . . . , die Trägheit würde sorgen, daß ich nicht die Hälfte zustande brächte." *Ibid.*, 116 f.

⁵⁸ Wilhelm Alberts, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁹ *Hilligenlei* had in its wake a definite regeneration and strengthening of the orthodox faiths, Cp. "Frenssens 'Hilligenlei'. Zusammenstellung der wichtigeren Besprechungen", *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, LXXIII, Nr. 133 (1906), 5817-5819.

value as a propagandist, of his talent of making ideas and aims comprehensible to the common man.

The latest body to succeed in these endeavors was the National Socialist regime. This aspect of Frenssen's career is now no longer as puzzling as it may appear on the surface. The novelist's popularity, and with it his feeling of inner security, were at a low ebb in the 'twenties and early 'thirties.⁶⁰ With the advent of the Third Reich there came for him, somewhat after the manner of his own novels, an era of recognition. He was rediscovered and showered with honors (Raabe Prize, Goethe Medal, Adlerschild des Reiches). The peculiar gift of those who promised everything to everybody made him hear echoes of his own reform attempts. In short, the urge for reassurance that he was needed in this world and the desire for recognition by his own people, both outgrowths of his inferiority and anxiety complex, were thus satisfied, while another facet of his neurotic make-up, his predilection for strength and force and, arising from it, his belief in the elevation of mankind to higher forms of existence through men of power and action, apparently made him see in Adolf Hitler a second and greater Bismarck . . .⁶² It was a tragic error in Frenssen's life when he, the believer in so much that is great and good in the German character, lost his Goethean faith in the slow processes of evolution, and driven by neurotic impatience took a short-cut, so to speak, and cast his lot with the side of sumptuary legislation,⁶³ absolute state sovereignty and mere force. "Scharfes Denken," he said at one time, "wird aber nie meine Gabe sein."⁶⁴

⁶⁰ Damaschke's Agrarian Reform lent aim to *Die drei Getreuen*, recurs in *Hilligenlei*, *Pastor von Pogensee*, *Otto Babendiek* and *Dummbans*; the objectives of the Ritschl school of theology are embodied in *Hilligenlei*; the Imperial colonial idea found its rustic Kipling in *Peter Moor*; *Die Brüder* was written on request of the German Foreign Office (1914); in *Der Pastor von Pogensee* Frenssen espouses the cause of German democracy; in *Der Glaube der Nordmark* that of the "Deutsche Glaubensbewegung," and finally, in *Der Weg unseres Volkes*, that of National Socialism.

⁶¹ Cp. *Vorland*, p. 79.

⁶² Cp. Frenssen's *Bismarck*. In Bismarck "findet er die höchste Verkörperung, die höchste Steigerung des von ihm so geschätzten menschlichen Typus." Wilhelm Alberts, *op. cit.*, p. 133.

⁶³ Cp. his radical eugenic reform proposals, *Vorland*, pp. 49, 135, 177, 178, etc.

⁶⁴ *Möven und Mäuse*, p. 182.



THE CLERGYMEN IN GERHART HAUPTMANN'S CONTEMPORARY PLAYS

JOHANNES NABHOLZ
Rutgers University

Gerhart Hauptmann in his numerous works drew a cross section of German life of the late nineteenth and early twentieth century. In his dramas he portrayed German men and women from all layers of society exactly as he found them or as they appeared to him. He seems to have been particularly interested in German clergymen inasmuch as they play a significant part in five of his plays on which this study is based. These works are: *Einsame Menschen*, *Die Weber*, *Die Versunkene Glocke*, *Die Ratten*, and *Dorothea Angermann*. Two additional plays, *Der Rote Hahn* and *Vor Sonnenuntergang*, are treated briefly inasmuch as ministers play only a minor part in them.

It has been stated frequently by authorities on the religious scene in Germany that the German Church, particularly the Protestant, lost its challenge to the people and that there existed a spiritual vacuum in the hearts of the Germans which made it possible for the Nazi ideology to make such tremendous inroads on the German mentality.

The church, of course, is no better than its appointed representatives, the ministers. It is the purpose of this paper to investigate the contribution to German life of ministers as portrayed in the plays of Gerhart Hauptmann.

Einsame Menschen. In this play Pastor Kollin occupies a pedestal in the opinion of the older people. He is a representative of the Church. The men and women of the community must come to him. He must be looked up to and treated as a privileged character. Good, upright citizens like the elder Vockerats are so impressed by this servant of God that they lose their natural ways in his presence, so much so that Vater Vockerat speaks in his presence "mit weicher schwach belegter Stimme". This veneration even affects the revolutionary Johannes who loses his naturalness in the pastor's presence.

The minister thoroughly enjoys all this veneration and puts on an act by himself. Although he knew that after the baptismal he would be asked to stay for dinner and intended to stay, he says he must leave, but stays after the combined efforts of the Vockerats who implore him to remain. His reason for wanting to decline the invitation: "Und das liebe Gotteswort, hehe, das ich morgen predigen soll?"¹ loses all effectiveness. The reader senses the insincerity of Pastor Kollin; he reaches the conclusion that all is just for show. The pastor enjoys such earthly pleasures as wine and cigars. He is convinced that his point of view is the only

¹ Gerhart Hauptmann, *Das Dramatische Werk*, S. Fischer, Berlin 1932. Vol. I. Page 195.

correct one, and in his intolerant attitude he ridicules and misunderstands the opinions of other men. When he sees the picture of Johannes' teacher, Häckel, he says to Vockerat, senior, in his superior attitude:

„... Der Mensch, Herr Oberamtmann! Der Mensch ist nämlich kein Ebenbild Gottes mehr, hören sie nur. Der Affe nämlich, pf, pf, wollte sagen, die Naturwissenschaft hat herausbekommen ...“²

He is a jovial, nice enough fellow as long as he has everything his own way and as long as people look up to him and he occupies the center of the stage. It is difficult to picture him in a critical situation. The reader will doubt that this “artificial” Christian will have the stamina to live up to an emergency.

The elder Vockerats are simple, honest Christians. Although they act unnatural at times, especially in the presence of Kollin, their Christianity means something to them. Unconsciously, perhaps, they are primarily interested in the “therapeutic” effects of their religion.

Frau Vockerat . . . “Sieh mal, wenn ich mal so recht voller Sorgen bin, und ich habe mich dann so recht inbrünstig ausgebetet, hab' so alles dem lieben Vater im Himmel ans Herz gelegt, da wird mir, so leicht, so fröhlich ums Herz . . . !”³

Mrs. Vockerat does not show a burning passion for Christian Religion, but she demonstrates that her religion really means something to her.

The two parents are firmly rooted in their religion. When the mother realizes her son's affection for Fräulein Anna, she immediately sends for her husband and the two think first of all of the Lord. The father's first words are: “Thy will be done, Thy will be done”. Then they search for the guilt in their own lives which might be the reason for all this trouble.

Vockerat: “Martha, irgendwo muß die Schuld stecken. Laß uns nachsinnen.”

Frau V.: “Wir haben es stillschweigend geduldet. Mehr und mehr sind die Kinder von Gott und dem rechten Wege abgekommen.”

Vockerat: “Du hast recht. Das ist es auch. Dafür werden wir nun gestraft — aber laß uns Gott bitten — in tiefer Demut. Tag und Nacht. Laß uns Gott bitten, Martha.”⁴

Johannes always shows deep respect for his father in spite of his different belief. At the sight of the elder Vockerat, he seems to come to himself and drops the revolver with which he had threatened to kill himself.

Johannes: “Vater” (Plötzlich ernüchtert, läßt den Revolver sinken).

Vockerat: “Ja ich . . . ich bin's — und so . . . so muß ich dich wieder-treffen.”

² Ibid., page 196.

³ Ibid., page 189.

⁴ Ibid., page 277.

Johannes: "Was führt dich denn zu uns?"

Vockerat: "Gottes Wille, tja! Der Wille Gottes führt mich zu euch."

Johannes: "Hat dich Mutter gerufen?"

Vockerat: "Ja, um dir als Freund beizustehen, tja! . . ."

Johannes: "In wiefern brauche ich Beistand?"

Vockerat: "In sofern du schwach bist, Hannes."⁵

The elder Vockerat is thoroughly convinced of the truth of all statements in the Bible and is willing to apply the teachings of the Lord. He wants to help his "erring" son and wants to stay by his side as a fighter against sin. Johannes does not show the same respect, however, for the pastor who confirmed him as he does for his father. The older Vockerat's admonition that he should think of Pastor Pfeiffer, his "pious teacher and minister", brings this reply:

Johannes: (Außer sich) "Vater laß mich mit meinen frommen Lehrern in Ruh', wenn ich nicht lachen soll. Erwinnere mich nicht an diese Gesellschaft von Schafsköpfen, die mir das Mark aus den Knochen gesogen haben."⁶

In *Einsame Menschen*, Hauptmann pictures the representatives of the Church as narrow-minded persons who can function fairly well as long as the stage is set for them. Nevertheless, Pastor Kollin seems to have deeply influenced the lives of the elder Vockerats. The symbols of formal religion and the superior attitudes of the official clergymen do not seem to affront these representatives of the older generation. Pastor Kollin, however, falls down miserably when it comes to understand the younger intellectual generation as represented by Johannes Vockerat. His approach is ridiculous and meaningless or worse for a thinking person. Johannes summarizes his contempt in the word "Blockheads".

Die Weber. Pastor Kittelhaus again represents formal, stereotyped Christianity. In opposition to him stands the candidate, Weinhold, who is an idealistic young man nineteen years of age. The pastor tries to "convert" the young candidate of theology to his point of view. He openly admits that there exists a great difference between the application of Christian principles to everyday life on the one hand and theoretical propounding of the Gospel from the pulpit on the other hand. He admits that in his youth he held different views, but after having preached for over thirty years, fifty-two times each year — not counting holidays — he has become settled and now he lets God take care of all practical things in life, and is satisfied with the theoretical interpretation of the Word of God.

„Seelsorger werde kein Wanstsorger! Predige dein reines Gotteswort und im übrigen laß den sorgen, der den Vögeln ihr Bett und ihr Futter bereitet hat und die Lilie auf dem Felde nicht läßt verderben.“⁷

He even goes so far as to ridicule the small minority of his colleagues who

⁵ Ibid., page 279.

⁶ Ibid., page 282.

⁷ Ibid., page 349.

preach against alcohol, who are founding temperance societies, and try to change the miserable conditions under which the weavers are living.

In the presence of the wealthy industrialist, Dreissiger, he is exceptionally polite and almost subservient. He and the candidate, Weinhold, are the guests of Dreissiger; and Kittelhaus shows clearly by his behavior that he knows exactly where his advantage lies.

While the host and his guests are drinking their coffee, the weavers have gathered before Dreissiger's house and show their dissatisfaction with their lot in a noisy demonstration. Kittelhaus challenges Weinhold:

„Nun sehen Sie an, Herr Weinhold, das sind nicht bloß junge Leute, da laufen auch alte gesetzte Weber in Masse mit . . . Sie nehmen teil an diesem unerhörten Unfug. Sie treten Gottes Gesetz mit Füßen. Wollen sie diese Leute vielleicht nun noch in Schutz nehmen?“⁸

With an almost fatalistic attitude, Kittelhaus is perfectly satisfied to have the underdog remain the underdog. Weinhold does not condone open violence but he sees deeper and realizes that the weavers give expression to their dissatisfaction by the only means they understand. Dreissiger vehemently disagrees with Weinhold and the candidate prefers to give up his lucrative position in Dreissiger's house rather than to surrender his principles.

Kittelhaus fails utterly as a true minister. He can see the outer symptoms of dissatisfaction only and refuses to recognize the underlying causes of the disturbance.

When the demonstration grew too noisy, Dreissiger ordered his workers to apprehend Jäger, the leader of the rebellious weavers. Standing before Dreissiger, his guests, and the chief of police who had also arrived on the scene, Jäger absolutely disregards all questions of either Dreissiger or the chief of police. He exhibits an insulting attitude. However, when Kittelhaus approaches him his entire behavior changes. The dignity of the pastor's official position does not fail to impress the revolutionist, Jäger, in spite of the fact that Kittelhaus has done very little to uphold this dignity inasmuch as he failed to treat all of his flock as equal human beings.

When it comes to open strife, Kittelhaus shows that under the outer cover of the professional theologian there still exists the remains of a faithful minister and he steps in front of the demonstrators in order to avoid bloodshed. However, this merely results in his receiving a sound thrashing from the weavers. The dignity of his profession no longer protects him and, as an individual, he is not at all respected by the weavers. Significantly, Kittelhaus confronts the rebellious demonstrators from the house of Dreissiger. This brands him automatically as a fellow oppressor along with the industrialists. From Hauptmann's description, we gather

⁸ Ibid., page 351.

that Kittelhaus felt at his best when he was in society. With the lower strata of his parishioners, he dealt only "von Berufs wegen" when forced by his official duties.

Father Hilse, the old weaver, is a typical product of the religion of Luther. The Government is an institution of God; hence, it must be right even if it does not seem just. There is always the promise of better life hereafter. Hilse expresses his philosophy when he says:

„Zum Sterben ließ ich mich gewiß ni lange bitten . . . Denn was verläßt eens denn? Den alten Marterkasten wird ma doch ni etwa beweinen? Das Häufel Himmelsangt und Schinderei da, das ma Leben nennt, das ließ man genug im Stich . . . Aber dann, Gottlieb! dann kommt was . . . und wenn ma sich das auch noch verscherzt dernachert is's erscht ganz alle."⁹

Hilse is exactly the type of Christian whom the German Church, controlled by a paternalistic government liked. He was God-fearing and trustworthy, blindly obedient to the civil authorities, and perfectly willing to wait for his reward in a life after death.

Die versunkene Glocke. Although this drama differs from the other plays in this study inasmuch as it is a "Märchendrama", it is included because the minister in "The Sunken Bell" is a pastor typical of a great number of clergymen from the country who are firmly rooted in their community and exert a tremendous influence on the life of their parishioners.

Heinrich, the bell founder, has taken his best bell to the mountains intending to place it in a little chapel on the highest peak. However, this mountain is the last refuge of the old semi-pagan wood spirits who have combined their efforts and thus succeeded in wrecking the carriage in which the bell was being carted up the mountain. The bell has fallen in a lake and Heinrich racing after it has tumbled down a cliff and now lies seriously injured in front of the hut of the witch, "Wittichen".

His friends of the village with the pastor as leader are searching for him in the mountains. The pastor, although apparently sincere and loyal to his friends, shows great weakness in the face of physical hardships.

„Wo sind wir hier? Mir blutet das Gesicht. Kaum kann ich noch die Beine schleppen. Meine Füße schmerzen. Ich geh nicht weiter.“¹⁰

When another call for help is heard and his companions are ready to resume their search for Heinrich, he simply states that he cannot go on. In spite of his weariness, he uses rather freely phrases such as "lieben Freunde" or "Ganz unerschöpflich sind des Höchsten Wege" which sound rather meaningless.

However, when Heinrich is discovered and the rescue squad is confronted by the magic circle formed by Rautendelein, he rises to the

⁹ Ibid., page 375.

¹⁰ Vol. II, page 274.

situation by taking up his crucifix and moving with determination toward the hut of the old Wittichen. Evidently, he considered this as part of his official ministerial duties and he now has a definitely prescribed set of rules which he can follow. Very little is left to his own initiative. He is one of those men who lead an exemplary life, but the reader wonders just how sincere he is in his Christianity.

At any rate, now that he has a definite pattern which he can follow, he approaches the old witch with courage saying:

„Sei's wie ihr sagt. Und ist's der Teufel selbst,
Der dort sein Nest hat: Frisch und drauf und dran!
Wir wollen ihn mit Gottes Wort bestehen.“¹¹

In spite of his companions' advice, he knocks on the door of the old Wittichen's hut and approaches her as the proud representative of the Church with extreme haughtiness:

„Im Namen Gottes, Weib, den du nicht kennst.“¹²

There is no sign of meekness, humility, or brotherly love in his approach. Instead of heeding the Master's words: "Bear ye one another's burdens", he calls her names:

„Du lasterhaftes, lästerliches Weib,
Schweig und kehr um auf deinem Höllenweg!“¹³

Apparently he feels that the Church would lower itself if it offered a sinner a helping hand. In his opinion, it is up to the people to approach the Church with humility and seek its forgiveness. He has nothing but scorn and hatred for the old Wittichen. He speaks of her as an evil woman and a she-devil who must perish.

Finally Heinrich is brought back to the village. When he does not show any signs of improvement, Rautendelein, the beautiful mountain maiden, comes to him in the guise of a village girl. When the pastor sees her tending to Heinrich, he gives his professional advice.

„Sei klug und mach dich nützlich, so lange man deiner hier bedarf. Du tust ein gutes Werk, Gott wird dir's lohnen. Du hast dich recht verändert, liebes Mädchen, seit ich dich nicht gesehen. Halt dich nur brav, bleib eine fromme Jungfrau, denn du bist beschenkt vom lieben Gott mit großer Schönheit.“¹⁴

This stereotyped routine professional prattle of the minister is entirely lacking in sincerity and hence effectiveness.

Heinrich recuperates under Rautendelein's care and returns to the upper region of the mountain world where he hopes to fashion the perfect bell. Only if he severs all ties with the everyday world as expressed by the lower regions in the valley where the human race dwells, can he perform this feat. However, his fellow citizens from the village have taken it upon themselves to induce him to return to his routine existence in his home.

¹¹ Ibid., page 278.

¹² Ibid., page 278.

¹³ Ibid., page 280.

¹⁴ Ibid., page 303.

The pastor wants to bring him back to his family. In his stage directions, Hauptmann depicts him as dressed like a tourist, overheated from the effort, almost out of breath. In this condition he encounters Rautendelein. He approaches her with much more consideration than he had shown to her grandmother, Wittichen, previously. Perhaps her youth and beauty have some effect on his behavior. However, when he does not achieve his goal with kindness he reverts to his superior attitude and spiritual haughtiness and shouts:

"Mir tust du nichts, mein Herz ist fest und rein, ich fürchte nichts. Der meinen alten Gliedern Mut verlieh, in eure Höhlen mich hinauf zu wagen, er steht mir bei, ich fühl's du Teufelin, versuche nichts an mir mit deinem Trotz, verschwende nichts von deinen Buhlerkünsten."¹⁵

In this scene the pastor rises to the standards of his profession from a superficial point of view. He is courageous, trusts in the Lord, and is utterly convinced that his cause is the only just one. However, love and compassion seem to be completely lacking in his entire make-up.

He now endeavors to convince Heinrich that it is his duty to return to his wife and children and to assume his place in the community. Of course, he cannot understand Heinrich and his yearning for the ultimate art, and thus he threatens:

"Kehrt um, kommt zur Besinnung, bleibt ein Christ!
Es ist noch nicht zu spät. Hinaus die Dirne!
Den Alb, die Drute, den verdammten Geist!
Mit einem Schlag wird der ganze Spuk
In nichts verschwinden und ihr seid gerettet."¹⁶

Heinrich does not yield to the pastor who displays all his smug theological haughtiness with the following words:

"Nun s'ist aus
Zu tief, bis an den Hals steckt ihr im Bösen,
Und eure Hölle, himmlisch ausgeschmückt,
Sie hält euch fest. — Ich will nicht weitergehen
Doch wißt ihr: Hexen blüht der Scheiterhaufen,
Gleichwie er Ketzern blüht, so heut wie einst."¹⁷

In spite of his intolerance and lack of real compassionate love for his fellow human beings, the pastor knows the human heart very well as is indicated by his words:

"Eins aber laßt euch sagen: 's ist ein Wort,
Das Reue heißt, und eines Tages, Mann,
Wird dich — inmitten deiner Traumgeburten,
Ein Pfeil durchbohren, unterm Herzen dicht,
Und dich und Welt und Gott, dein Werk und alles,
Wirst du verfluchen! Dann . . . Dann denk an mich."¹⁸

¹⁵ Ibid., page 317.

¹⁶ Ibid., page 328.

¹⁷ Ibid., page 328.

¹⁸ Ibid., page 329.

We may thus characterize the pastor in *Die Versunkene Glocke* as a haughty, intolerant servant of God who knows human nature well, does not lack courage, but is utterly devoid of Christian love and sympathy. He lives by the letter of the law and is entirely a professional theologian.

Die Ratten. Gerhart Hauptmann introduces Pastor Spitta, a minister from the country about sixty years of age, who resembles a small-time farmer or land-surveyor. He has travelled to Berlin to save his son. The younger Spitta is a student of theology at the University, but he has lost his faith in fundamental religion, is torn between his loyalty to his childhood beliefs and his desire to become an actor. From the younger Spitta, we learn that he has lost all respect for his father. He tells Walburga, his sweetheart, that he had a younger sister who was a governess in the house of a nobleman.

"Da ist etwas passiert . . . und als sie im Elternhaus Zuflucht suchte, stieß mein christlicher Vater sie vor die Tür. Er dachte wohl Jesus hätte auch nicht anders gehandelt."¹⁹

Pastor Spitta meets the impressario, Hassenreuter, and tells him how much he dislikes Berlin and how unhappy he is about his son's unbelievable act in stooping so low as to aspire to become an actor. His whole sentiment is expressed by the words:

"The son of an honest man an . . . an . . . actor!!"

He always thinks first about himself. His son's deeds seem to concern him primarily in their possible effect on himself. This becomes apparent when he states:

"In solchem Schmutz wälzt sich nun dieser Sohn. Und nun denken sie sich in meine Lage . . . mit welchen Gefühlen, mit welcher Stirn soll ich künftig vor meiner Gemeinde auf der Kanzel stehen . . . ?"²⁰

In reply to the impressario's statement that acting is an honorable profession, he backs down from his previous stand and meekly admits that he does not understand the ways of city people. He regrets the fact that he sent his son to Berlin. His entire philosophy of life is rooted in the literal interpretation of the Bible. He laments:

"Jawohl die sogenannte wissenschaftliche Theologie, die mit allen heidnischen Philosophen liebäugelt, und die uns den lieben Herrgott in Rauch, den Herrn und Heiland in Luft verwandeln will, die mache ich für den schweren Fehltritt meines Kindes verantwortlich."²¹

It never occurs to him in his conceit that he might be responsible for his son's behavior.

Young Spitta breaks completely with his father when he refuses to return to his home after the example of the prodigal son. He presents a terrible indictment of his father and the class of professional theologians which he represents when he says to Walburga:

¹⁹ Vol. IV, Page 371.

²⁰ Ibid., page 383.

²¹ Ibid., page 391.

"Walburga, ich habe gestern abend meinem Vater auch von der Leber weg die Anklage des Verbrechens an meiner Schwester ins Gesicht geschleudert. Das hat den Bruch unheilbar gemacht. Er sagte verstockt: Von einer Tochter, wie der von mir geschilderten, wisse er nicht und, wie es den Anschein habe, werde auch bald sein Sohn dort nicht mehr existieren. O diese Christen! O diese Diener des guten Hirten, der das verlorene Schaf doppelt zärtlich in den Arm nahm. O du lieber Heiland, wie sind deine Worte verkehrt, deine ewigen Lehren in ihr Gegenteil umgefälscht worden."²²

Pastor Spitta is the picture of a bigoted, narrow-minded, conceited, pseudo-servant of the Lord. He lives according to the narrowest interpretation of the Laws of the Lord as interpreted by professional theologians of the old school marked by their intolerance.

In contrast to the older Spitta, stands his son who has broken with traditional religion but who believes in Christian love and applied Christianity.

Dorothea Angermann. The hero, or perhaps we should say the villain, of the play is Pastor Angermann, a robust man with broad shoulders in perfect health. He is forty-three years old but looks at the most thirty-five. His foremost concern seems to be his physical health. He is overjoyed that he has gained ten pounds during his summer vacation and his relationship to the young ladies at the summer resort pleased him immensely. Now he is about to leave and speaks to the two girls, Fritz and Anneliese, as follows:

"Und nun meine Damen, was werden, Sie ohne mich anfangen? War es nicht manchmal geradezu zum Entzücken schön, unsere Tanzstunden, diese Soireen ganz unter uns in dem kleinen, bezaubernden Saal . . . Bei allem das gastliche Protektorat der verehrten Frau Pfannschmidt . . . die mich vier Wochen lang im höchsten Grad verwöhnt, gehaust und gefüttert hat. Ich werde an Bornwiese lange lange zurückdenken. Die Kochdamen werde ich sehr vermissen."²³

When Fritz agrees with the pastor, he hugs and kisses her assuring Anneliese that her turn comes next. Of course, he does all this under the pretext that he is an "old minister".

His entire behavior shows his utmost selfishness. He does not care what happens to his daughter, Dorothea, who is obviously distressed, or to anyone else as long as he has a good time and is able to satisfy all his desires.

The employees in the hotel recognize his true character very well. Mario, the cook, shows this with his words to Mrs. Renner:

"Was sagen sie Renner! Dieser Pastor! Eine Nummer, die sich gewaschen hat."²⁴

²² Ibid., page 416.

²³ Vol. VI, page 121.

²⁴ Ibid., page 124.

Mrs. Renner replies:

"Weiß darauf zu laufen, das will ich meinen, Gott, hat dieser Mensch sich hier einen ganzen Monat vollgefressen und vollgesoffen."²⁵

Dorothea recognizes clearly that her father is not at all suited for his profession. When Dr. Pfannschmidt, her admirer, calls the pastor a "Vollnatur", she says, 'Maybe so, but why did he become a pastor?' In reply to Pfannschmidt's statement that Luther, too, was a "Vollnatur", she simply answers, 'That does not make him a Luther.'

Some time later, Dr. Pfannschmidt visited Pastor Angermann and asked him for the hand of his daughter. Again Angermann acts quite differently from a minister when he says:

"Trinken wir erst mal noch einen Schnaps, und dann quetschen wir uns in aller Gemütsruhe eine von diesen Havannas zwischen die Zähne. Ein braver Christenmensch, dessen Sohn ich getauft habe, hat mir dafür dies unbezahlbare Giftkistchen dediziert."²⁶

He likes to act like an eternal student and a man of the world. Even in a serious moment he tries to be flippant.

Dorothea turns down Pfannschmidt's proposal, and Angermann learns that she is pregnant. His first reaction is:

"Was soll geschehen? Tür auf! Fußtritt! Fort das gemeine Mensch! In die Gasse mit ihr, wo sie hingehört! Auf Nimmerwiederschen zum Haus hinaus!"²⁷

His second wife, who incidentally is of the same age as Dorothea, calls to his attention the story of Christ and Magdalene, the sinner. But he tells her in no uncertain words to keep quiet and mind her own business. It does not occur to him that he might be partially responsible for Dorothea's plight; instead he raves and demands that Dorothea should come to him immediately. With all his indignation, however, he shows how calculating he is. He is determined to know who the father is, his marital state and social situation, and then he intends to map out a plan of action.

In his conceit he blames everybody except himself. When Dorothea steps before him, he puts on an act. Melodramatically, he raises his fist as if to strike her, but slowly drops it and gives her to understand how much he would prefer to see her dead. Then, suddenly, he approaches the entire situation in a businesslike manner. He learns from her that Mario, the cook, is the father. Her vow that she will never marry Mario remains entirely unnoticed.

Angermann manages to bring Mario to his home. From his conversation with Mario, we learn a few more things about Angermann.

²⁵ Ibid., page 124.

²⁶ Ibid., page 134.

²⁷ Ibid., page 144.

Mario: "Wenn Sie mich deshalb mit solchen Namen belagen, weil ich das getan habe, womit Sie am Trinktisch im 'Adler' mehr wie einmal renommirt haben – oder haben Sie etwa, als Student oder Kandidat niemals Bürger-töchter verführt?"²⁸

Angermann does not pay any attention to Mario's statement. It is evident that his own deeds do not bother his conscience one iota. Instead, he makes Mario a business proposition. Full of determination, he pursues his goal to marry off his daughter to Mario and to ship the couple to America. As a hard-headed businessman, he offers Mario Dorothea's heritage of twelve thousand marks if he agrees to leave the country with her. He proceeds diplomatically in his campaign against Mario and combines flatteries with threats to force Mario to do his will. Of course, he is intelligent enough to reconstruct the act of seduction which took place during the summer under his very eyes but he is interested only in his own welfare and reputation. Dorothea means nothing to him.

After many years, Dorothea returns to Hamburg from America, sick in body and soul. Mario, who forced her to become a prostitute, had died. Angermann again shows himself in his selfishness and hypocrisy. He tries to convince Pfannschmidt that Dorothea's confession about her previous life and her father's action in forcing her to marry Mario was only the outgrowth of an insane mind. He approached her benignly with the words:

"Nun bist du ja Witwe geworden."

He is only interested in placing her in an institution and in continuing his own life.

Dorothea, however, sees through her father when she says:

"Jawohl, Sie sehen in mir eine Gesunkene. Als mich mein Vater dafür hielt, da hatte mir der Sumpf allerhöchstens die Fußsohlen berührt. Engelrein bin ich darüber gewandelt. Dann bin ich gesunken . . . Mein Vater hat mich hinuntergestoßen. Er hat mich in die Höhlen und Gruben der hungrigen wilden Tiere hinunter gestoßen."²⁹

Shortly before her death, she says to her father:

"Du bist mein Mörder . . . Du schlugst mich an jenem Tage tot, als du mich zwangst, diesen Mann zu heiraten . . . Du hast mich aus dem Wege geräumt. Ich stand dir im Wege, und du räumtest mich aus dem Weg. Ich war dir nicht mehr als ein Gegenstand. Nun steh ich dir abermals im Weg. Du mußt mich noch zum zweiten. Mal wegräumen, wozu du aber nur noch einen Schubkarren nötig hast."³⁰

With Angermann we have reached an absolutely despicable character with very few of the redeeming characteristics of his colleagues in Hauptmann's previous plays.

²⁸ Ibid., page 150.

²⁹ Ibid., page 164.

³⁰ Ibid., page 211-212.

Der Rote Hahn and Vor Sonnenuntergang. In both of these plays, clergymen appear in minor roles. In the *Rote Hahn* v. Wehrhahn talks about Pastor Friederici as follows:

v. Wehrhahn: "Sie kamen doch damals zu mir jelaufen, als die Sache beinahe in die Brüche jing und ich hab' sie an Pastor Friederici jewisen: Da können sie sehn, was Seelsorje is! N' junger Mann is'n junger Mann, und wenn er sich christlich und ordentlich hält, deswejin kann er sich auch mal verjessen. Naturjemäß jreift dann der Seelsorjer ein." . . . Da hätten wir jleich mal'n Beispiel, Frau Fielitz, wenn Kirche und Pastor am Ort ist. Das Jotteshaus, was wir jemeinsam jebaut haben, hat heute schon manchen Sejen jebracht."³¹

Both v. Wehrhahn and Mrs. Fielitz take the Church for granted. It is there and should be used for therapeutic reasons primarily. In all probability, Pastor Friederici would have fully agreed with this view.

In *Vor Sonnenuntergang*, Pastor Inmoos is a poor judge of human nature. As his colleagues in Hauptmann's other plays, he is anxious to throw in his lot with people of authority. Thus it is simple for the Clausen family to fool him completely and to make use of his good services in their intrigues against Geheimrat Clausen and Inken Peters. Probably he is motivated by the best intentions, but he cannot see beyond the superficial cover of wealth, authority, and outer Christianity. However, when Mrs. Peters is confronted by a crisis, she turns to him for help and he does not fail her, although there is not much that he can do.

Conclusion. It seems that with each successive play of Gerhart Hauptmann, the ministers are depicted worse. The Pastor in *Einsame Menschen* is a rather likeable character. To be sure he is narrowminded, smug, ultra-conservative, and conceited, but nevertheless he does not antagonize the reader too much.

The real villains do not occur until we meet Pastor Spitta in *Die Ratten* and Pastor Angermann in *Dorothea Angermann*. Both of these perpetrate sins of omission as well as commission. Spitta drives his daughter from his doorstep when she needs him most, and Angermann forces his daughter to marry Mario against her will and drives her into white slavery when he forces her and Mario to leave Germany.

The younger generation of theologians fares much better with Gerhart Hauptmann. The candidate, Weinhold, in *The Weavers* not only preaches religion, but also applies Christian principles to daily life. He is very much interested in the plight of the weavers and is willing to do his part in alleviating their misery. The younger Spitta clearly recognizes the need for practical Christianity and realizes that the smug ultra-conservatives attitude of the older egneration stands in direct opposition

³¹ Vol. VI, page 316.

to the teachings of Christ. Of course, we do not know whether these two students will ultimately become ministers. However, if they do continue in their chosen field of profession, they will undoubtedly be honest representatives of Christ.

In his youth, Hauptmann had been exposed to various religious environments which must have influenced his subsequent attitude toward the official church. His father, Robert Hauptmann, was a good Christian at heart although he hated all outward sentimentality as it was thriving among the "Herrenhuter" brand of Christianity. His mother came from a deeply religious family. When Hauptmann was a student in the Realschule in Breslau, he lived in the house of the prison-pastor Gauda. He was well taken care of by Gauda and his family, but evidently, the boy, Hauptmann, already was a keen observer; and he must have witnessed much human misery in the house of the prison chaplain.

When he was fifteen years old, Hauptmann went to live in the home of his uncle, August Schubert. He and his wife were Herrenhuter Christians. Undoubtedly, Gerhart Hauptmann had them in mind when he portrayed the old Vockerats in *Einsame Menschen*.³² Every Sunday afternoon, the Schuberts played host to the Pastors from the surrounding villages. The young Gerhart watched them play chess and must have listened to their conversations.

Hans von Hülsen tells us that Gerhart Hauptmann undertook extensive studies for his *Weavers*. On a trip to the Eulengebirge, he encountered among others a family near starvation. The mother in the last stages of pregnancy surrounded by a group of crying children and two older girls told Hauptmann that they had had no food since the previous day. The father had left two days ago to beg but had not yet returned. When she sent word of her extreme need to the village pastor, she received the curt answer that he had nothing himself.

The Government was fully aware of Hauptmann's attack on the official institutions. On March 3, 1892, *The Weavers* was censored because

"all property owners represented in the play were depicted as brutal exploiters. Inasmuch as the fully justified (according to the play) complaints of the oppressed weavers had been rejected by the authorities of State and Church, the entire prevailing social order had been branded as unworthy. Hence, the armed revolt of the oppressed workers followed as a direct result of the social evils, and the participation in the revolt was depicted as the duty of an honorable man."³³

Significantly, the phrase, Church and State, occurs in the above statement. The German Church was a State Church and as such had grown rather complacent. This connection gave it stability but removed much of its incentive. As part of the government, the clergymen did

³² Hans v. Hülsen. Gerhart Hauptmann, Leipzig 1927. P. 6, 73, 74.

³³ Ibid., page 76.

not wish to attack evils in the government. The Church was supported by taxation. The funds came forth regardless of whether the minister practised religion and attracted people to his church or whether he preached a humdrum routine sermon to empty benches. The Protestant State Church had become an institution which was taken for granted. Most people were baptized, confirmed, married, and buried by the Church but only a very few were active in the church life.

Hauptmann clearly recognized this state of affairs and attacked the smug, superior attitude of the clergymen. Perhaps he foresaw the danger which a nation lacking dynamic religion would face. If he did, history showed that he was right.



Mutter

Ich sehe Dich in einer Kerze Licht
im Rahmen einer dunklen Pforte stehn.
Du spürst die Kühle von den Bergen wehn.
Du frierst ja, Mutter . . . dennoch weichst Du nicht.

Du schaust mir nach, der in die Nacht enteilt,
in dunklen Schicksals ungewisse Frist,
mit einem Lächeln, das nur Weinen ist,
mit einem Schmerz, den kein Vertrauen heilt.

Ich sehe Dich in Deiner Liebe Licht
im Zittern Deiner weißen Haare stehn.
Du spürst die große, dunkle Kühle wehn —
und langsam, langsam senkt sich Dein Gesicht.
Noch immer leuchtet fern der Kerze Schein —
Du frierst ja, Mutter . . . Mutter — geh hinein . . .

Albrecht Haushofer.

BOOK REVIEWS

Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung.

Herausgegeben von Arnold Bergsträsser. Issued in co-operation with the Literary Society of Chicago by the Department of Germanic Languages and Literatures at the University of Chicago. 252 p. 1947. University of Chicago Press. \$2.50.

This collection of studies, some of them of unusually high caliber, is intended according to the preface to bear witness to the continuing fruitfulness of German intellectual life and its uninterrupted relationship, even in time of crisis, to the culture of the western world. Whether or not it succeeds in this aim, it certainly testifies to a broad and lively interest in German culture in Chicago, centering in the activities of the Literary Society, before which several of the articles here published were originally presented. The dozen essays comprising the collection represent the fields of literature, religion, art history, history, and archeology.

In *Das abendländische Vermächtnis der Liturgie* O. G. von Simson dwells at length on the unique nature of liturgical poetry as an art form and as a religious experience. He develops and illustrates the relationship of the liturgy to early Christian art and architecture, and deplores its loss as a living tradition in western culture. W. Pauck, in *Martin Luthers Glaube*, portrays the reformer as a prophet, humbly aware of his divine mission, and blindly obedient to the will of God. The latter is revealed in Christ and the Gospel, which for Luther was the only source of certainty and reality. Pauck interprets Luther's often-criticized political attitudes as examples of this unquestioning obedience: God directs history, and the Christian can act only as an instrument of the divine will. In *Erasmus: Leistung und Forderung* F. Caspari relates the tragic destiny of a great humanist who pleased no one because, as a protagonist of the brotherhood of man, he refused to side actively with any single party. In *Martin Schongauers klassischer Stil* the art historian U. Middeldorf interprets the first great German engraver as a classicist by virtue of the clarity and meaningfulness of his mature art. Dürer and Grunewald, though more

typically German, fail to attain Schongauer's refinement of style and artistic conception. In a fragmentary youthful poem, *Die Religion*, M. Jolles (*Das religiöse Jugendbekenntnis Lessings*) detects in embryonic form most of Lessing's later attitudes and ideas. Interesting light is thrown on Lessing's early relationship to Klopstock, and on the importance of *Gefühl* in his early thought. A poet's conception of peace is examined by A. Bergsträsser in *Der Friede in Goethes Dichtung*. Peace and war are here revealed as essential parts of the dynamic life process in Goethe's universe. Peace, for Goethe, is not equivalent to the absence of war: it is a goal of fruitful activity toward which one must strive, and for which the absence of war merely provides the necessary conditions. In *Stein und die Neugründung der Selbstverwaltung* H. Rothfels points out the remarkable combination of progressive and traditional elements in Stein's program of governmental reform. He wished to see the main burden of government rest with experienced, practical local leaders, thoroughly familiar with local conditions. Their task was to be not the execution of the people's mandate but the development of character in their constituents. Werner Richter, in *Schiller und die Nachwelt*, traces the various stages of the "Schiller myth" from the poet's death to the present. He emphasizes the numerous misconceptions of the poet's intentions, on the part of the Romanticists, the Shakespeare enthusiasts, the Naturalists, and above all the politicians and educators, who saw in Schiller the embodiment of their liberal, nationalistic, or pedagogical programs. Schiller's importance for posterity, Richter believes, lies not in his drama, even less in his "popular" ballads, but in his philosophical poetry and aesthetic ideas. In shorter contributions Herbert Steiner, former editor of various German periodicals and of Hugo von Hofmannsthal's works, describes his first meeting with the poet (*Erinnerung an Hofmannsthal*); and Eugen Rosenstock-Huessy relates the origins and significance of the existentialist periodical *Die Kreatur* (*Rückblick auf "Die Kreatur"*). In Ernst Wiechert's *"Hirtennovelle"* F. K.

Richter, after a brief analysis of the author's major works, compares Wiechert's present position in Germany with that of the peasant boy in the *Hirtennovelle*, whose unselfish devotion won him the love and respect of his community. The final contribution, a collective review of the literature on classical antiquity published in Germany, Austria, and Switzerland between 1940-1945, was compiled by Karl Schefold, archeologist at the University of Basel.

—J. D. Workman

University of Wisconsin.

Liebe auf den dritten Blick,

Robert A. Baker, edited with exercises and a vocabulary in the Heath-Chicago German Series, Werner F. Leopold, editor. D. C. Heath and Co., Boston, 1946.

Something new has been added, something to make us sit up and take notice; the Heath-Chicago series has discovered conversational German. One's first reaction on scanning this little volume is to have a deep sigh of relief and say, "It's about time!"

The preface calls this a "plateau reader" and intimates that it is the first of a new series designed to give additional practice in the vocabulary used in Booklets *One to Ten* of the first series of *Graded Readers*. Its object is to provide an opportunity to read for enjoyment instead of continuing the ordeal of vocabulary acquisition.

The story itself is Mr. Baker's own creation and tells in lively manner of the somewhat innocuous adventures of a freshman co-ed at an American college. Dealing with an American environment in German always involves a certain amount of unavoidable artificiality and the phraseology used is often suspiciously like translated English rather than purely idiomatic German. The author also seems a bit uncertain regarding the correct use of the subjunctive, of tenses referring to past time in colloquial speech, and of the dative of possession, so that some of the dialog and even some points in the narrative sound rather stilted where they were obviously intended to be quite the opposite. Vocabulary and idiom limitations imposed by the nature of the whole series of readers may, however, be in large part responsible for these difficulties.

While one can well understand the anxiety of the publishers to foster the popularity of Booklets *One to Ten*, one cannot escape the obvious conclusion that

this story could be read at a much earlier stage than the preface indicates. For those who have already survived the preceding readers this one is distinctly over-edited, while the students lacking such preparation should have little difficulty with it except possibly for a few points of grammar. In fact it would be more than a little unfair to force a student to struggle through the insipid platitudes of *Allerlei*, the precious bed-time-story manner of endless fairy-tales and fables, the asinities of a host of *Eselsanedoten* and the stuffy romanticism of enchanted villages in order to reach the refreshing vivacity of *Liebe auf den dritten Blick*. This story should replace rather than follow the earlier booklets, and perhaps the wisest thing the publishers could do would be to make this the first of an alternate series based on a conversational vocabulary and retaining the older texts for those who prefer to limit themselves to the acquisition of a vocabulary designed exclusively for classical reading.

In keeping with the aims stated in the preface, the exercises stress mainly comprehension, and only the questions based on the text give any practice in the actual use of German. On the whole both author and editor have turned out a highly commendable piece of work within the limitations imposed by the general character of the whole graded series. As already intimated, however, it is this reviewer's considered opinion that the book would be of much greater value if it were re-edited for use independently of the other readers. Yet even in its present condition it could be very effectively read as early as the middle of the first or beginning of the second college semester (depending of course, on the basic grammar text being used), provided a few of the more advanced grammatical points were very briefly explained for purposes of comprehension only.

At any rate, this is a good beginning. Let us hope there will be more of the same.

—George E. Condoyannis

Massachusetts Institute of Technology

Deutsches Literaturlexikon,
Wilhelm Kosch. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Zweite, vollständig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. A. Franke A. G. Verlag, Bern. 1. Lieferung, August 1947.

It is good news indeed that the vicissitudes of war have spared such a valuable

undertaking as the *Literaturlexikon*, the first major scholarly undertaking in the German field to come out of post-war Europe. The entire project, including Professor Kosch's immense library, narrowly escaped destruction in the fighting around Nymwegen. It is truly a vast undertaking for one man to attempt a biographical, bibliographical, geographical dictionary of a nation's literature that is at the same time a *Reallexikon*, but the author has proven even in the first edition of 1927-30 that the task can be done and be done well. The first edition was a rarity by 1938, and booksellers rumored that a new nazified edition was to appear in 1939; the rumor fortunately was not realized. Such an edition, limited even in scope, would surely have been abandoned in the midst of publication, when Germany collapsed. Now A. Franke Verlag, in Bern, Switzerland has undertaken to publish the work in three volumes, to appear in fascicles of 80-96 pages four times a year over a period of seven and one half years according to present plans. The disadvantages of such a plan are well-balanced by its advantages: low average cost to the subscriber who cannot afford to buy the work with one payment, the fact that later appearing parts will be able to list late literature and scholarship, which is again flourishing in the field of Germanistics, and last but by no means least, the publisher, by virtue of a smaller initial investment is able to issue the book with better paper and printing than otherwise would be possible.

The scope of the *Literaturlexikon* is the entire history of German literature with special emphasis on the periods from the Reformation to the present day. The names and *Stichwörter* for the mediaeval period are listed more briefly and references to the *Verfasserlexikon des deutschen Mittelalters* and to the *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* help to avoid uselessly taking up space for material that is readily available elsewhere. The more important figures of every literary period are treated very adequately. Thus four columns are devoted to Ernst Moritz Arndt, three each to Abraham a Sancta Clara and Achim von Arnim, two to Bettina. Where literary figures have found treatment by others in poem, drama, novelle and novel, these are also listed. Also of great importance to the student of literary history are the articles on German cities and states with

reference to their literary treatment and literary history.

True to the objective plan of his work, Professor Kosch has treated the work of nazi and antinazi writers according to their importance to their time, and with admirable tact he has managed to give the pertinent information without moral judgments one way or the other — as a rule the titles speak for themselves. The references show that the author is up-to-date and well informed about the literature during the war and the two years following it, including American scholarship during the period. Bio- and bibliographical articles about the leading Germanists are of particular interest and use to American students and scholars.

Another class of article is very informative and interesting, namely those on titles and quotations which have become proverbial — *Auch ich war in Arkadien* and *Auch Einer* to mention only two. Pseudonyms are well cross-indexed, as are also the articles on *Realien*.

The paper, it should be noted, is strong and white and the printing is up to the best Swiss standards, which are high. Let those who find the narrow margins annoying be grateful that the paper shortage has not suppressed the entire book.

For a long time — who knows how long? — the *Literaturlexikon* will have to serve us instead of the *Jahresberichte* and the *Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur*, and from the indications given in the first *Lieferung* it will serve us better than we dared hope a few years or even a few months ago. Further, this new edition, which contains about half again to twice as much material as the old, will continue to be a vital contact between the scholar who works away from large libraries and who must rely upon interlibrary loans, and the material he needs for his work. When the book trade with Germany is resumed it will also serve as a useful order list for the American libraries and collectors.

Univ. of Wisconsin —F. R. Whitesell

Spoken German,
for Students and Travelers. Charles E. Kany and Christian F. Melz. Heath, 1946, 229 pp., \$1.28.

This little book seems to be well devised and logically executed, with everything necessary and no redundancy. It consists of 80 pp. German text facing the English translation. Besides this translation there are footnotes which analyze words, or offer variants and alternatives.

The Lesson "At the Family Table" is followed by a practical five page list of food and drinks.

The 80 + 80 pages of text are divided into 60 short lessons. These are a happy medium between mere skeleton conversations and the rambling, ambling type. Although the book starts from scratch (5 pp. on pronunciation, 60 pp. of grammar, and a grammatical Index), it is better suited for a later semester, because after the first ten lessons the increase in new words is rather steep. By way of vocabulary there is only a list of (the principal parts of) the c. 900 nouns.

Not only in its list price, but in its entire make-up the little book is, in the best sense, reasonable.

—N. Fuerst

The Lyric Cycle in German Literature, Helen Meredith Mustard. King's Crown Press, New York, 1946.

This significant monograph represents the first history of the cyclic form in German literature from the loosely connected groups of the seventeenth century to the intricate patterns of contemporary poets. The wealth of material painstakingly collected in German and American libraries has been used with judicious restraint so that the progressive stages of development become clearly discernable. The first two chapters, covering the seventeenth and eighteenth centuries with their sporadic attempts at subsequent cyclic arrangement of disconnected poems, might have been presented more succinctly in a single chapter to balance with the more important later chapters. For the most part, the author limits herself to pure lyrics. The line is not always easy to draw, for instance, Goethe's *Gott und Welt* is excluded while George's *Teppich des Lebens* is subjected to a searching analysis. The reason for this distinction may be found in the author's observation that with the best cyclic poets of the twentieth century such as, Holz, Mombert, Dehmel, George and Rilke, lyrics no longer meant the presentation of isolated moments of experience but interpretation of the world in which these poet-philosophers lived.

Making use of the poets' own statements, whenever possible, the author frequently traces the genesis of important cycles from their inception to the last printing. A comprehensive interpretation of a poem is supplied wherever it leads to a fuller appreciation of its cyclic form. It can hardly be expected that the author's interpretation of hundreds of lyric

passages always be faultless. Morgenstern's poem mentioned in the footnote on page 214: *Du Weisheit meines höhern Ich* is, in the reviewer's opinion, not addressed to a human being. The subtle manner in which Miss Mustard discovers the basic unifying element in a cycle, be it verbal, thematic or expressed by a prevailing attitude or tone, is quite impressive. Occasional metaphors are very apt, for instance, when the author speaks of George's architectural method of fitting the poems together like individual blocks without linking, to form a structure which is more than the mere sum of all poems and in which the individual member retains its entity. An interesting observation is the trend toward cyclic composition in painting and music at the time when the narrative cycle flourished in German literature.

Here are some of the more important conclusions reached: Novalis' *Hymnen an die Nacht* is the first example of a truly integrated cycle which gains in significance and depth with each succeeding poem. Between 1815 and 1830, poems connected by a narrative outline as found in Heine, Müller, and Rückert become fashionable. The trend towards realism is felt in the increased epic element. Chamisso, Droste-Hülshoff and Keller, as well as the Munich school, cultivate the lyric cycle as an art-form. A parallel is found in the conscious artistry of the novelle and in Brahms' compositions. At the close of the century when poets attempt to mirror the whole complexity of modern life in their lyrics, extremely subtle and intricate cycles were created. Rilke's *Stundenbuch* is believed the most spontaneous cycle ever written, while his *Sonnette an Orpheus* are considered the most satisfying cycle as far as the balance between the demands of the individual lyric and those of the larger form is concerned.

A brief glance at the lyric cycle in French literature provides an interesting parallel. A similar excursion into English poetry which corresponds more closely to German lyrics might have been more illuminating.

Very few misprints were noted: p. 112, 17; p. 168, 9; p. 219, 24; p. 248, 26. An index of authors and a topical index help to make this painstaking and intelligent piece of scholarship a basic reference book on the German lyric cycle.

—Erich Hofacker

Washington University, St. Louis.

Kleines althochdeutsches Lesebuch,
von Werner Burkhard, A. Francke AG.
Bern, 1946, 80 pp. Sw. fr. 3.50

The Akademische Gesellschaft Schweizerischer Germanisten has undertaken the edition of a series of *Altdeutsche Übungstexte*, of which Burkhard's *Kleines althochdeutsches Lesebuch* is the second volume. The immediate utility of this undertaking will be to make available to classes in the universities of the world text books to serve as substitutes for the standard works of German imprint which are in many places no longer obtainable. In some respects this series will compete with the *Bibliothèque de Philologie Germanique*, published by Aubier, and the *German Mediaeval Series*, or *Blackwell's German Texts*, published by Basil Blackwell at Oxford. Without indulging in invidious comparisons, one may say at once that the Swiss series will be more nearly like the German series than are either of the others mentioned.

The basic question concerning the present volume would appear to be its utility as a substitute for Braune's *Althochdeutsches Lesebuch*. The answer to that question is probably that this book will serve that purpose very well. It is briefer as to textual material than Braune's edition *letzter Hand* (8th 1921). It has, indeed, only twenty-eight pages of prose texts as compared with Braune's seventy-six slightly larger pages, and twenty-one pages of verse as compared with Braune's seventy-nine. Over all the book has about one-third as much text material as Braune's *Lesebuch*, but the author's intention to include all of the smaller documents which have linguistic or literary importance appears to have been fulfilled. I should have been better satisfied had he included more than 56 lines of *Isidor* (Braune has 244 lines), and I should like more than four pages of Tatian (Braune has seven and a half). He has included a second *Sächsisches Taufgelöbniß*, which is taken from Goswin Frenken's article in the *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 71, (1934), p. 125. Since he prints none of the *Heliand*, he probably intends this for use in the exemplification of Low German sounds. He has seven and a half pages of Notker, all from the *Boethius* except the *Oratio Dominica*.

Throughout this prose the editor has marked long vowels and he has included the accent marks of Notker. In his editing of the poetic selections he is in this respect somewhat less consistent. He

prints no length marks in his texts of the *Hildebrandslied*, *Merseburger Zaubersprüche*, *Wessobrunner Gebet*, or *Muspilli*. In the other selections, including the *Petruslied*, *Christus und die Samaritanerin*, *Ludwigslied*, and the material from Otfrid, he prints the marks of length as Braune does. In the matter of commas he follows Steinmeyer more often than Braune's eighth edition, which he seems not to have had before him. The arrangement of the poetic documents is the same as that in Braune, except that the incantations have been gathered into a single sub-division of his texts. Similarly in the prose selections he has brought together the *Paternoster* and *Beichten* into a single group.

The editorial work has been done with meticulous care and there is little with which one could find fault. The printers also have done very well. Indeed, the only typographical faults I observed were the use of the wrong font in five of the lines of the *Hildebrandslied*, (*viz.*, 14, 26, 27, 30, 41). There are two departures in the text of the *Hildebrandslied* from the form of this text usually printed. In line 51 the Ms. *in folc sceotantero* has been transposed to read *in sceotantero folc*, which is one way of dealing with the unsatisfactory alitteration of this line. In line 61 the caesura has been placed after *bregilo* instead of after *hiutu*. This also can be defended. In the text of *Muspilli* 74-75 the editor follows Steinmeyer rather than Braune.

Of Otfrid he gives us about ten pages, as compared with Braune's sixty, and I think it is unfortunate that he did not find space for any of Otfrid's prefaces. Particularly the address to Liutbert will be missed, but this is a secondary consideration in weighing the worth of the book.

The vocabulary has roughly 28 per cent of the number of entries in Braune's *Glossar*. There are also a few entries not paralleled by words in Braune, because there are a few texts in this collection which are not in the older book. This is notably the case in the selections from Otfrid and Notker. The entries in this vocabulary are briefer than those in Braune and lack the references to his grammar which many students have found very helpful. Considerable independence has been shown in the definition of the items listed, and so far as I can see, quite properly.

This book will not, and is not intended

to replace Braune's book as a tool for scholars. The critical notes and citations of literature in the present volume are contained on four pages, as compared with thirty-five closely printed pages in Braune's eighth edition. But there is no doubt that many will find Burkhard's book a quite satisfactory substitute for Braune's *Lesebuch* as a text from which to teach an introductory course in Old High German.

—R-M. S. Heffner

University of Wisconsin.

Trivium,

Schweizerische Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik; Th. Spoerri, E. Staiger, Herausgeber; G. Zeltner-Neukomm, Schriftleitung; Jahrgang IV, Heft 4.

Im Jahre 1943 gegründet, ist *Trivium* die einzige Schweizerische philologische Zeitschrift und nimmt sich als solche der französischen, deutschen und italienischen Literatur und Sprachgeschichte an. Schweizerisch ist sie, weil sie bewahrt und Gefährdetes geschützt hat, aber in ihrem Ausblick ist sie den großen geistigen Überlieferungen verpflichtet. Ein Blick auf frühere Beiträge macht es ganz klar, daß man sich nicht, gravitatisch und glaubenslos, auf Entdeckungsfahrten ins Gebiet des „Unbearbeiteten“ begibt, sondern das geistige Gut neu zu beleben und zu verstehen sucht. Es ist ein Wiedererkennen von Volfram zu George, von La Fontaine zu Valéry, von Dante zu Manzoni. Eine Stilkritik, die, einzig vom

Werke selbst ausgehend, vom Einzelgebilde, die Welt des Dichters und des Dichterischen überhaupt erkennen will, ist das hier vorherrschende Mittel der Untersuchung, das einigende Prinzip in der Vielfalt. Stilkritik als Methode hat sicherlich ihre Gefahren: das grämliche Wortklauben oder aber das unkontrollierbare geistreiche Aperçu, das sich von persönlichen Assoziationen speist, könnte leicht das Schlicht-Richtige ersetzen. Bei Spoerri und Staiger aber stützt sie sich auf eine behutsame Schau des Dichterischen, des Menschlichen und zielt immer nach der Lebensmitte des Gedichts. — In dem uns vorliegenden Heft betrachtet Emil Staiger auf diese Weise Grillparzers *König Ottokar* und weist, deutlicher als es sonst geschehen ist, österreichisches und barockes Erbe nach. Bis zu Hofmannsthal wird der Bogen geschlagen. So erscheint die für Grillparzer so oft aufgerufene Konfliktspanne zwischen Selbstbewahrung und Selbstverlust in neuem Licht und der Dichter selber als derjenige, der nicht vergessen kann. Ein anderer Beitrag, von Arthur Häny, unterzieht die Hölderlinschen Anmerkungen zum Sophokles einer genaueren Betrachtung und erkennt, daß auch in ihnen der Dichter sein eignes Schicksal beschrieben hat. In die Gegenwart führt eine Untersuchung von Georg Brittings Gedichten. Im Teil *Chronik* bringt die Zeitschrift jeweils Besprechungen und Übersichten.

—Werner Vordtriede

University of Wisconsin.

